

**Università degli Studi di Napoli “Federico II”**  
**Dipartimento di Studi Umanistici**

Dottorato in Scienze archeologiche e storico-artistiche  
Indirizzo storico-artistico

XXVII Ciclo



TESI DI DOTTORATO

**TABERNACOLI E ALTARI EUCARISTICI DEL RINASCIMENTO**  
**IN CAMPANIA**

TUTOR: Prof. Francesco Caglioti

CANDIDATA: Antonella Dentamaro

COORDINATORE: Prof. Francesco Caglioti

Anno accademico 2013-2014

## **INDICE**

<b>Introduzione</b>	<b>3</b>
<b>Prospetto dei manufatti censiti sul territorio</b>	<b>8</b>
<b>CAPITOLO I</b>	<b>13</b>
<b>Dalla colombina al ciborio: <i>excursus</i> sull'evoluzione della custodia eucaristica nel corso dei secoli</b>	
<b>CAPITOLO II</b>	<b>19</b>
<b>Altare maggiore e Santissimo Sacramento: tempi e modalità di trasferimento della riserva eucaristica</b>	
<b>CAPITOLO III</b>	<b>23</b>
<b>I tabernacoli a muro della Campania</b>	
III.1. Forme, caratteristiche e schemi compositivi ricorrenti	
III.2. La ricezione di un probabile modello perduto di Domenico Gagini	
III.3. Note sulla fortuna di alcuni temi iconografici	
III.4. Tabernacoli-reliquiari non eucaristici	
<b>CAPITOLO IV</b>	<b>37</b>
<b>Altari e cappelle del Corpo di Cristo in Campania prima del Concilio di Trento</b>	
IV.1. Tipologia, topografia, committenza	
IV.2. I primi luoghi di culto autonomi dedicati all'Eucarestia documentati in Campania	
IV.3. Appunti sull'evoluzione formale degli altari eucaristici: dal trittico "fiorentino" alla pala a tuttotondo di Annibale Caccavello	
IV.4. Un'ipotesi per la funzione liturgica degli altari del Corpo di Cristo privi di tabernacolo fisso o monumentale	
<b>CAPITOLO V</b>	<b>57</b>
<b>Forme di reimpiego e cambi di funzione dei tabernacoli a muro all'indomani</b>	



## **della Riforma Conciliare**

V.1. Da repositori eucaristici a custodie per gli olî santi

V.2. Il Santissimo Sacramento al centro dell'altare: edicole a muro convertite in cibori

V.3. *Da Domine virtutem manibus meis ad abstergendam omnem maculam.* I tabernacoli come parte dei lavabi da sacrestia

V.4. Il tabernacolo come edicola votiva

V.5. *Disiecta membra* impiegati come elementi decorativi

## **CAPITOLO VI**

69

### **La paternità delle opere**

VI.1. Problemi di metodo e regesto di scultori meno noti attivi nel Regno di Napoli a cavallo tra XV e XVI secolo

VI.2. Le botteghe napoletane al tempo di Ferrante d'Aragona: il "Maestro di Tropea" e il "Maestro di Sant'Angelo a Nilo"

VI.3. Un documento inedito su Jacopo della Pila e nuove aggiunte al catalogo dell'artista

VI.4. Tabernacoli e altri frammenti eucaristici da aggiungere al catalogo di Cesare Quaranta

VI.5. Un tabernacolo di Andrea Marchese recuperato nella Cattedrale di Barletta

## **APPARATI**

Catalogo delle opere 110

Appendice documentaria 357

Repertorio dei documenti consultati 374

Bibliografia 378

## **ALBUM FOTOGRAFICO**

## INTRODUZIONE

L'evoluzione tipologica e topografica che nei secoli ha interessato le custodie per le Sacre Specie è in primo luogo il risultato delle mutazioni delle norme liturgiche, alle quali gli artisti risposero creando schemi architettonici e iconografici sempre nuovi. Tra il XV e la prima metà del XVI secolo per la conservazione del Corpo di Cristo fu realizzato un gran numero di apposite edicole marmoree, chiamate comunemente tabernacoli, murate in prossimità della mensa principale, e di veri e propri altari sovente innalzati *in cornu Evangelii*. Nella Toscana e nel Lazio il fenomeno assunse grande rilevanza: è qui che furono elaborate le principali formule compositive da cui discende la maggior parte dei repositori di epoca rinascimentale disseminati sul territorio italiano. Anche Napoli e la Campania si distinsero per un'intensa produzione di arredi liturgici sacramentali contraddistinti da una certa rilevanza artistica, ai quali tuttavia non è stato mai dato giusto spazio in letteratura.

L'idea di offrire un contributo alla conoscenza di questo argomento è nata diversi anni or sono, quando, compilando la mia tesi di laurea dedicata all'attività napoletana dello scultore lombardo Jacopo della Pila, mi accorsi che la nostra regione custodisce uno sterminato patrimonio lapideo mai entrato negli studi di settore, e spesso addirittura sconosciuto ai medesimi enti preposti alla conservazione e alla tutela dei Beni Culturali. Di questo *mare magnum* di opere inedite, poco note o mal studiate, un numero rilevante è rappresentato proprio dalle sculture di destinazione eucaristica. Mi sono così proposta di avviare una campionatura dei manufatti superstiti al fine di compilare un catalogo ragionato dei tabernacoli a parete, delle pale scolpite e più in generale degli altari eucaristici rinascimentali della Campania, nel quale includere anche le testimonianze giunte in forma frammentaria.

La scelta di restringere il campo d'indagine entro i confini regionali è apparsa fin da subito necessaria per produrre, entro i tempi previsti dalla ricerca, un lavoro sistematico che, pur non avendo la pretesa di esaurire l'argomento, fosse il più possibile approfondito; nello svolgere i miei studi, tuttavia, non ho mai rinunciato a tener conto dei rapporti che, tra il Quattro e il Cinquecento, legarono Napoli e i territori limitrofi con il resto del Regno: ciò ha consentito di isolare in Puglia e in Basilicata inediti episodi artistici di provenienza napoletana, che per ovvie ragioni

sono entrati di diritto all'interno di questo volume. L'ambito cronologico di riferimento è stato invece definito in corso d'opera sulla base degli stessi manufatti schedati, la cui datazione copre un arco di tempo compreso tra il 1445 e il 1550 circa. Le prime attestazioni del genere, infatti, si legano alla presenza *in loco* di Andrea Guardi, il cui contributo alla storia dell'arte del Mezzogiorno anticipa la rinascita culturale promossa da Alfonso d'Aragona con la costruzione dell'Arco di Castel Nuovo; l'estremo limite cronologico cinquecentesco è segnato, invece, dal Concilio di Trento, il quale, fissando nuove norme per la conservazione del Santissimo Sacramento, determinò il progressivo esaurimento della produzione di custodie di tipo rinascimentale, sostituite da tempietti eucaristici intesi come parte integrante dell'altare maggiore.

Le fonti utilizzate durante la ricerca sono state molteplici. Nel fare un breve bilancio della situazione degli studi sulla scultura del Rinascimento in Italia meridionale, va purtroppo rilevata la scarsa attenzione mostrata dagli specialisti di settore nei confronti dei marmi sacramentali. Fatta eccezione per sporadici saggi a carattere monografico firmati da Fabio Speranza<sup>1</sup> e da Gerardo Pecci,<sup>2</sup> i tabernacoli e le pale eucaristiche noti alla critica (che costituiscono una percentuale davvero bassa rispetto al numero reale degli oggetti superstiti) sono stati perlopiù pubblicati in studi di vario argomento condotti da eruditi locali e appassionati d'arte. Non sono mancati però interventi da parte di eminenti studiosi come Francesco Abbate, Francesco Caglioti, Roberto Pane, Riccardo Naldi e Georg Weise, sebbene in questi casi si tratti perlopiù di fugaci segnalazioni, spesso confinate nelle note al testo, e incentrate sul problema attributivo. Utile si è dimostrata la tesi dottorale intitolata *Die neapolitanische Skulptur des späteren Quattrocento* discussa da Helmut Leppien nel 1960 presso l'Università di Tubinga, in quanto essa contiene la più lucida e valida analisi stilistica di alcuni tabernacoli napoletani del secondo Quattrocento.<sup>3</sup> Non

---

<sup>1</sup> F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito e l'altare di Giovanni Miroballo a Castellammare di Stabia*, in «Studi di storia dell'arte», 3, 1992, pp. 257-278; Idem, *Un tabernacolo della bottega di Andrea Ferrucci a Castellammare di Stabia*, ivi, 14, 2003, pp. 109-120.

<sup>2</sup> G. Pecci, *Un'opera d'arte rinascimentale a Serre. Il tabernacolo eucaristico nella chiesa di San Martino Vescovo*, in «Il Postiglione», XIV, 15, 2002, pp. 49-80; Idem, *Tra scultura e devozione. Alcuni tabernacoli eucaristici rinascimentali nel salernitano*, in «Italy vision», III, 1, gennaio 2005, pp. 112-121; Idem, *Marmi gentili e devozione. Il tabernacolo eucaristico di Postiglione*, Edizioni ARCI Postiglione, Salerno 2008.

<sup>3</sup> H.R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur des späteren Quattrocento. Inaugural-Dissertation zur*

certo meno importante è stata la consultazione della letteratura generale dedicata al rapporto tra arte ed Eucarestia prodotta, in particolare, da Otto Nußbaum,<sup>4</sup> Hans Caspary,<sup>5</sup> Maurice Erwin Cope,<sup>6</sup> Francesco Caglioti<sup>7</sup> e Achim Timmermann:<sup>8</sup> contributi pionieristici, che, pur escludendo l'Italia meridionale, costituiscono un imprescindibile punto di partenza per chi ha voglia di introdursi correttamente all'argomento. Uno stimolante termine di confronto è stato rappresentato anche dalle pubblicazioni di Francesco Negri Arnoldi,<sup>9</sup> Roberto Paolo Ciardi<sup>10</sup> e Patrizia Capitanio,<sup>11</sup> nelle quali sono studiati con sistematicità alcuni tabernacoli rispettivamente del basso Lazio, della provincia di Carrara e della diocesi di Faenza-Modigliana.

La disamina della bibliografia generale e di quella specifica sui singoli casi è stata integrata da alcune verifiche condotte presso gli archivi storici – soprattutto quelli diocesani – al fine di recuperare, per gli esemplari decontestualizzati, informazioni utili a individuarne l'ubicazione originaria e a ricostruirne la successione degli spostamenti e dei cambi di funzione, privilegiando in tal senso lo studio degli episodi che, almeno all'apparenza, promettevano di massimizzare i profitti della ricerca. Accanto alle fonti inedite, si è cercato di sfruttare al meglio anche il materiale

---

*Erlangung des Doktorgrades einer Hohen Philosophischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen*, 1960.

<sup>4</sup> O. Nußbaum, *Die Aufbewahrung der Eucharistie*, Hanstein, Bonn 1979.

<sup>5</sup> H. Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion* (Diss. München, 1964), München 1964; Idem, *Kult und Aufbewahrung der Eucharistie in Italien vor dem Tridentinum*, in «Archiv für Liturgiewissenschaft», IX/1, 1965, pp. 102-130.

<sup>6</sup> M.E. Cope, *The Venetian chapel of the Sacrament in the sixteenth century: a study in the iconography of the early Counter-Reformation* (Ph. D. diss., University of Chicago, 1965), New York/London 1979.

<sup>7</sup> F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVII secolo*, a cura di J. Stabenow, Marsilio, Venezia 2006, pp. 53-89.

<sup>8</sup> A. Timmermann, *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270-1600*, Brepols Publishers, Turnhout (Belgium) 2009.

<sup>9</sup> F. Negri Arnoldi, *Tabernacoli, fonti battesimali e altari*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, De Luca Editore, Roma 1983, pp. 351-358.

<sup>10</sup> R.P. Ciardi, "Sacra Marmi". *Preliminari per un'indagine sugli arredi liturgici in pietra tra Quattro e Cinquecento*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*, atti della giornata di studio (Pietrasanta, 3 ottobre 1992), a cura di R.P. Ciardi, S. Russo, Giunti, Firenze 1994, pp. 12-23.

<sup>11</sup> P. Capitanio, *Alcuni tabernacoli a parete di epoca rinascimentale. Un percorso artistico nella diocesi di Faenza-Modigliana*, Carta Bianca Editore, Faenza 2010.

documentario pubblicato negli anni ottanta dell'Ottocento dall'erudito Gaetano Filangieri di Satriano, che ebbe modo di frequentare l'Archivio di Stato di Napoli prima che gran parte del suo antico patrimonio andasse distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale.<sup>12</sup>

L'ampio spazio dedicato al rapporto diretto con gli oggetti ha permesso di realizzare un'accurata schedatura del materiale superstite, che, a seconda dei casi, completa, corregge o aggiorna i cataloghi delle soprintendenze e delle diocesi campane interessate. La consultazione degli archivi fotografici delle soprintendenze mi ha permesso, infine, di recuperare per alcune sculture testimonianze visive utili a documentarne rimaneggiamenti, restauri e spostamenti.

Per agevolare il lettore ho ritenuto opportuno inserire ad apertura del manoscritto un prospetto grafico dei manufatti censiti sul territorio, in cui, per ciascun oggetto, sono indicate la collocazione e la tipologia cui esso appartiene. Il catalogo delle opere e l'appendice documentaria sono preceduti da un saggio strutturato in capitoli e paragrafi. Il primo capitolo è un breve *excursus* sull'evoluzione della custodia eucaristica nel corso dei secoli; nel secondo ho preso in esame il problema liturgico del trasferimento della riserva eucaristica presso l'altare maggiore prima del Concilio di Trento; il terzo e il quarto capitolo sono dedicati rispettivamente alle principali tematiche relative alle due tipologie a cui afferiscono i marmi presi in esame: i tabernacoli a muro e gli altari. Nel quinto capitolo sono state discusse le varie forme di reimpiego cui i repositori parietali sono stati sottoposti nel corso dei secoli, una volta sottratti ai loro rispettivi contesti originari e alle primitive funzioni cui assolsero. Nel sesto ed ultimo capitolo è affrontato il delicato problema della paternità delle opere: quando ho avviato questo studio non mi aspettavo che, al termine già di una prima ricognizione, mi sarei trovata dinanzi a sculture portatrici di insidiose questioni attributive, testimoni superstiti di un'ampia cultura artistica ancora poco indagata, nonché decimata nel tempo dalle calamità naturali e dall'incuria umana. Ma, se per molti numeri di catalogo non è stato possibile individuare validi termini di confronto, all'interno del vasto ed eterogeneo *corpus* figurativo marmoreo messo insieme non mancano nuove proposte attributive a

---

<sup>12</sup> G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, I-VI, Tipografia della Reale Accademia delle Scienze, Napoli, 1883-1891.

favore degli scultori Cesare Quaranta e Jacopo della Pila. Per quest'ultimo in particolare è stato recuperato anche un atto di commissione inedito, che va ad aggiungersi al regesto documentario dell'artista compilato da Gaetano Filangieri.

Al termine di questo percorso di studi non posso fare a meno di esprimere sentimenti di gratitudine e di riconoscenza verso quanti hanno reso meno faticose le ricerche, agevolandomi nel reperimento delle fonti bibliografiche, nella consultazione dei materiali d'archivio, nei sopralluoghi ai monumenti e nello svolgimento delle campagne fotografiche.

Ringrazio quindi il personale delle soprintendenze della Campania, i funzionari dei vari istituti di ricerca frequentati, i conservatori delle chiese visitate: riportare il nome di ciascuno di essi purtroppo è impossibile, ma ho l'obbligo di ricordare almeno Emanuele Mollica, Lina Sabino, Pasquale Santoro, Michele Saponaro, Maria Grazia Spano.

Ringrazio ancora Antonella Acone, Gianluca Amato, Pierangelo Bardo, Giuseppe Caputo, Maria Chiara Durante, Alfredo Franco (per l'aiuto offertomi nella blasonatura degli stemmi gentilizi), Alessandro Grandolfo, Vinni Lucherini, Gerardo Pecci, Augusto Russo, Giovanni Russo, Elisabetta Scirocco, Michela Tarallo, Ilaria Telesca, Lucio Terracciano, Angela Varricchio, Marco Zampella.

Un ringraziamento speciale, infine, lo devo a Francesco Caglioti per la sua costante presenza, per gli indispensabili consigli, per l'interesse con cui ha seguito questo progetto, condividendo l'entusiasmo dei risultati.

Dedico questo lavoro ai miei genitori, Filippo Dentamaro e Lucia Muoio, che hanno sostenuto la ricerca in tutti i modi possibili, ma soprattutto con il loro affetto.

<b>PROSPETTO DEI MANUFATTI CENSITI SUL TERRITORIO</b>		
<b>Napoli e provincia</b>		
Acerra	Cattedrale di Santa Maria Assunta	Tabernacolo (frammento)
Castellammare di Stabia	Concattedrale di Maria Santissima Assunta e San Catello	Tabernacolo
Castellammare di Stabia	Chiesa di San Francesco a Quisisana	Altare (frammenti)
Cicciano	Chiesa di San Pietro Apostolo	Tabernacolo
Ercolano	Chiesa di Santa Maria di Pugliano	Altare
Miano	Chiesa di Santa Maria Assunta	Ancona
Mugnano	Chiesa di San Biagio	Tabernacolo
Napoli	Castel Nuovo, Cappella Palatina (poi di Santa Barbara)	Tabernacolo
Napoli	Cattedrale di Santa Maria Assunta	Altare (frammenti)
Napoli	Chiesa dell'Immacolata Concezione di Suor Orsola	Tabernacolo
Napoli	Chiesa di San Pietro ad Aram	Tabernacolo (frammento)
Napoli	Chiesa di Sant'Angelo a Nilo	Tabernacolo
Napoli	Chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli	Timpano (di tabernacolo)
Napoli	Chiesa di Sant'Anna dei Lombardi (già di Santa Maria di Monteoliveto)	Tabernacolo (frammento)
Napoli	Chiesa di Santa Caterina a Formiello	Tabernacolo (frammenti)
Napoli	Chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci	Tabernacolo (frammenti)
Napoli	Chiesa di Santa Maria della Mercede a Chiaia	Tabernacolo (frammento)

Napoli	Chiesa di Santa Restituta	Altare (frammento)
Napoli	Chiesa di Santa Restituta	Tabernacolo
Napoli	Museo dell'Opera di San Lorenzo Maggiore	Tabernacolo (frammento)
Nola	Cattedrale della Beata Vergine Assunta e dei Santi Felice e Paolino	Altare
Nola	Museo Diocesano	Altare
Piano di Sorrento	Chiesa di Santa Maria di Galatea	Tabernacolo
Polvica di Chiaiano	Chiesa di San Nicola di Bari	Tabernacolo (frammento)
Sant'Agnello	Chiesa di San Giuseppe	Timpano (di tabernacolo)
Sorrento	Chiesa di Santa Maria del Carmine	Tabernacolo (frammento)
Sorrento	Cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo	Altare
Sorrento	Cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo	Tabernacolo
Torre Annunziata	Chiesa della Santissima Annunziata	Tabernacolo
Vico Equense	Chiesa della Natività della Beata Vergine Maria	Tabernacolo
Vico Equense	Chiesa della Santissima Annunziata	Tabernacolo (frammenti)
<b>Salerno e provincia</b>		
Amalfi	Museo Diocesano della Basilica del Crocifisso	Tabernacolo (frammento)
Buccino	Chiesa della Santissima Annunziata	Reliquiario
Cava dei Tirreni	Chiesa di San Michele Arcangelo	Altare
Cava dei Tirreni	Chiesa di San Nicola di Bari in Dupino	Altare
Cava dei Tirreni	Chiesa di San Pietro a Siepi	Altare
Cava dei Tirreni	Chiesa della Santissima Annunziata	Tabernacolo
Conca dei Marini	Chiesa di Santa Rosa	Tabernacolo



		(frammenti)
Eboli	Chiesa di San Francesco	Tabernacolo (frammento)
Maiori	Chiesa di Santa Maria delle Grazie	Altare
Minori	Chiesa Santa Trofimenia	Lunetta (di tabernacolo)
Montecorice	Chiesa di Santa Maria del Carmine	Tabernacolo
Ogliastro Cilento	Chiesa di San Giovanni Battista	Tabernacolo
Petina	Chiesa di San Nicola di Bari	Tabernacolo
Positano	Chiesa di Santa Maria Assunta	Reliquiario (frammento)
Postiglione	Chiesa di San Giorgio	Tabernacolo
Ravello	Museo dell'Opera del Duomo	Lunetta (di tabernacolo)
Ravello	Chiesa di Santa Chiara	Tabernacolo (frammento)
Salerno	Museo Diocesano "San Matteo"	Tabernacolo (frammento)
Santa Marina	Museo Diocesano di Policastro Bussentino	Tabernacolo
Serre	Chiesa di San Martino	Altare
Teggiano	Cattedrale di Santa Maria Maggiore	Lunetta (di tabernacolo)
Teggiano	Chiesa di San Francesco	Lunetta (di altare)
Teggiano	Chiesa di San Martino	Tabernacolo (frammenti)
Teggiano	Chiesa di San Michele Arcangelo	Tabernacolo (frammento)
Teggiano	Chiesa della Santissima Pietà	Tabernacolo (frammento)
Teggiano	Museo Diocesano	Altare (frammenti)
Teggiano	Museo Diocesano	Tabernacolo

<b>Avellino e provincia</b>		
Atripalda	Chiesa di Sant’Ippolisto	Tabernacolo
Cassano Irpino	“Casa Vecchia”	Altare (frammenti)
Mercogliano	Abbazia di Montevergine	Altare
Nusco	Chiesa di Sant’Amato	Tabernacolo
Quadrelle	Chiesa della Santissima Annunziata	Altare
Torella dei Lombardi	Chiesa di Santa Maria del Popolo	Tabernacolo ( frammento)
<b>Caserta e provincia</b>		
Aversa	Cattedrale di San Paolo	Altare
Aversa	Chiesa di Santo Spirito	Tabernacolo
Caiazzo	Cappella della Santissima Concezione	Tabernacolo ( frammento)
Capua	Chiesa di San Domenico	Altare
Capua	Chiesa dei Santi Rufo e Carponio	Tabernacolo
Capua	Museo Campano	Altare
Capua	Museo Diocesano	Pilastrino
Caserta Vecchia	Chiesa di San Michele Arcangelo	Tabernacolo ( frammento)
Santa Maria di Capuavetere	Chiesa di Santa Maria Maggiore	Altare
Sessa Aurunca	Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo	Tabernacolo
Sessa Aurunca	Museo Diocesano “Giovanni M. Diamare”	Tabernacolo
<b>Benevento e provincia</b>		
Castelfranco in Miscano	Chiesa di San Giovanni Battista	Tabernacolo ( frammenti)
San Nicola Manfredi	Chiesa di San Nicola Vescovo	Tabernacolo

Sant'Agata dei Goti	Cattedrale di Santa Maria Assunta	Tabernacolo
------------------------	-----------------------------------	-------------

\* Dal *Prospetto dei manufatti censiti sul territorio* e dal *Catalogo delle opere* sono esclusi tre tabernacoli eucaristici a muro individuati attraverso i cataloghi delle diocesi di Capua, di Teano-Calvi e di Teggiano-Policastro, consultabili *on-line* nel sito [www.chiesacattolica.it/beweb](http://www.chiesacattolica.it/beweb), dove, per ragioni legate alla tutela dei beni, non è indicata l'esatta collocazione degli oggetti. La scelta di escludere tali manufatti dal presente studio è stata determinata dall'impossibilità di ottenere, tramite i responsabili delle singole diocesi interessate e le Soprintendenze, le informazioni necessarie per compiere un esame diretto delle opere o, in alternativa, una buona documentazione fotografica per lo studio delle stesse. Le foto dei tre tabernacoli, disponibili nel sito web [www.chiesacattolica.it/beweb](http://www.chiesacattolica.it/beweb), sono riprodotte nell'*Album fotografico* [figg. 321-323].

## CAPITOLO I

### DAL *CONDITORIUM* AL CIBORIO: *EXCURSUS* SULL'EVOLUZIONE DELLA CUSTODIA EUCARISTICA NEL CORSO DEI SECOLI

La Sacra Congregazione dei Riti (decreto 3449, ad I), nel 1863, in via definitiva, ha stabilito che l'Eucarestia debba essere riposta entro un tabernacolo fisso e inamovibile posto al centro dell'altare maggiore, riservando invece per il medesimo scopo una cappella o un secondo altare nel caso delle chiese cattedrali e di quelle collegiali, a motivo dell'ufficio corale che in esse si celebra.

Questa soluzione rappresenta la fase finale del lungo percorso evolutivo – formale e topografico – delle suppellettili e degli arredi liturgici destinati a preservare le Sacre Specie; tale argomento, da me analizzato dal punto di vista dello storico dell'arte, chiama a sé complesse problematiche di natura strettamente liturgica, per il cui approfondimento non c'è spazio a sufficienza in questa sede; tuttavia, prima di addentrarmi nella discussione del mio argomento di studio, focalizzando l'attenzione sui manufatti di epoca rinascimentale, credo sia utile ripercorrere brevemente le tappe fondamentali dell'evoluzione di quello che comunemente chiamiamo tabernacolo.<sup>13</sup>

Nei primi tempi della Cristianità era consuetudine tra i fedeli tenere l'Eucarestia presso le proprie abitazioni; tra il IV e il V secolo la pratica della comunione “domestica” era diventata infatti d'uso comune, ed essa è attestata, addirittura nel III secolo, anche a Roma da sant'Ippolito.<sup>14</sup>

Per l'Occidente, la più antica notizia circa le modalità di conservazione della riserva eucaristica all'interno dell'edificio ecclesiale ci viene dalle *Costituzioni Apostoliche*, le quali riferiscono di un armadio, detto *conditorium*, collocato entro il *sacrarium*, ovvero in un ambiente riservato e chiuso a chiave, preposto allo scopo. Nel IX secolo l'*Admonitio Synodalis* di papa Leone IV, concesse di esporre presso

---

<sup>13</sup> Sull'argomento cfr. in part. *ad vocem* Tabernacolo, in G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni*, LXXII, Tipografia Emiliana, Venezia 1855, pp. 200-220; J. Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, II, Alte Meister Guenther Koch & Co., München 1924, pp. 344-363, tavv. 623-647; O. Nußbaum, *Die Aufbewahrung der Eucharistie*, Hanstein, Bonn 1979.

<sup>14</sup> M. Righetti, *Manuale di Storia liturgica*, I, Editrice Ancora, Milano 1950, pp. 455-456.

l'altare la pisside contenente il viatico per gli infermi;<sup>15</sup> forse ad una pratica simile si riferiva anche il teologo francese Guglielmo Durando parlando di un cofanetto in legno, mobile, detto *propitiatorium*, collocato *super posteriori parte altaris*.<sup>16</sup>

Le custodie mobili esponevano il Corpo di Cristo al rischio di profanazioni e pertanto non furono mai adottate con sistematicità; al contrario, nel corso del Medioevo maggiore diffusione conobbero i vasi sacri in metallo smaltato in forma di colomba, predisposti ad accogliere al loro interno l'Ostia consacrata attraverso un'apertura ricavata sul dorso dell'animale. La colombina eucaristica, poggiata su un piatto e coperta da un conopeo bianco, veniva sospesa, tramite catenelle agganciate al ciborio, al di sopra dell'altare maggiore.

In una prescrizione emanata dal IV Concilio Lateranense (1215-1216), che ordinava l'inamovibilità della custodia, va rintracciato forse il presupposto per la diffusione dei tabernacoli a muro, che ebbero larga fortuna tra il XIII e la prima metà del XVI secolo. Pratico e sicuro, poiché chiuso da uno sportello munito di serratura, il tabernacolo veniva ricavato scavando una nicchia nel muro del presbiterio, ove possibile dal lato del Vangelo, non distante dalla mensa principale presso la quale avveniva il sacrificio eucaristico. Il vano praticato nel paramento murario poteva essere ingentilito da una mostra in pietra decorata con sculture a rilievo, oppure semplicemente circondato da pitture.<sup>17</sup>

I più antichi tabernacoli parietali scolpiti conservati in Italia sono quelli romani di tipo cosmatesco, contraddistinti da forme gotiche e dal tipico rivestimento in tessere colorate; il più illustre tra gli esempi di questo tipo si trova nella chiesa di San Clemente.<sup>18</sup> Come avrò modo di ribadire più avanti nel testo, la custodia a muro, tra il Basso Medioevo e il Rinascimento, costituì per il nostro paese il sistema di conservazione più diffuso in assoluto. Se di tabernacoli di gusto rinascimentale se ne trovano in gran quantità, distribuiti in maniera piuttosto omogenea lungo tutta la Penisola, o comunque tra i principali centri di produzione artistica, altrettanto non può dirsi per quelli medievali, volti a riprodurre in piccolo i partiti dell'architettura di

---

<sup>15</sup> *Admonitio synodalis antiquae*, in J. P. Migne, *Patrologia Latina*, CXXXII, Parisiis 1880, col. 456.

<sup>16</sup> M. Righetti, *Manuale di Storia liturgica*, I, cit., p. 457.

<sup>17</sup> Un esempio quattrocentesco di questo tipo si conserva nella chiesa di San Nicolò in Comelico (Belluno), dove la cella di forma rettangolare appare affiancata da due angeli purificanti.

<sup>18</sup> H. Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien* cit., pp. 36-37.

stile gotico.<sup>19</sup> La gran parte degli esemplari superstiti sono concentrati nelle regioni settentrionali, a testimonianza non solo di una maggiore attenzione verso le antichità da parte di quei luoghi, ma anche del ritardo culturale che contraddistinse il Regno di Napoli, travagliato dagli eventi politici legati alla successione al trono; com'è noto, infatti, solo con il passaggio dello scettro dagli Angioini agli Aragonesi si vennero a creare le condizioni favorevoli per una nuova fioritura artistica, alla quale diede il principale impulso Alfonso il Magnanimo con la costruzione dell'Arco di Trionfo di Castel Nuovo.<sup>20</sup>

Le forme assunte dalla custodia eucaristica nel Rinascimento sono molteplici. In questa sede, sulla scorta delle evidenze materiali recuperate, verranno prese in esame essenzialmente due tipologie: i tabernacoli a parete, cui si è appena fatto accenno, e gli altari; con la diffusione di questi ultimi, il repositorio stesso divenne retablo o fu integrato all'interno di pale d'altare, a seconda dei casi, scolpite o dipinte, la cui composizione valse anche a risolvere il conflitto tra il culto del Sacramento e quello dei santi.<sup>21</sup> Quanto ai tabernacoli, fissi o mobili, ospitati entro pale dipinte, ne sono noti diversi casi maggiori: si pensi, ad esempio, al trittico di Neri di Bicci (1467-68) realizzato per la Cappella Lippi nella chiesa fiorentina di San Felice in Piazza,<sup>22</sup> alla macchina *double-face* messa in opera da Baccio d'Agnolo e Domenico Ghirlandaio (1490-98) sull'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Novella, sempre a Firenze, che al di sopra del fastigio presentava un ciborio con lo stemma della famiglia Tornabuoni-Ricci,<sup>23</sup> e ancora al polittico del Beato Angelico fatto per

---

<sup>19</sup> Oltre ai riferimenti offerti da Hans Caspary (cfr. nota precedente), ricordo qui due esemplari, forse i più illustri, di una serie di tabernacoli senesi di gusto gotico risalenti al XIV secolo: quello di Giovanni d'Agostino, proveniente dalla chiesa di Sant'Eugenio a Monistero e oggi nella Collezione Chigi Saracini, riprodotto in R. Bartalini, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, p. 292 fig. 341; e quello conservato nel Duomo di Siena, acquistato dall'Opera nel 1677 dalla chiesa di San Pellegrino, per il quale si rimanda alla scheda di G. Fattorini, *Il tabernacolo gotico della sagrestia*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2009, pp. 113-115, che cita anche altri tabernacoli senesi del Trecento.

<sup>20</sup> Per uno sguardo generale sull'argomento cfr. F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale, II. Il Sud angioino e aragonese*, Donzelli Editore, Napoli 1998.

<sup>21</sup> In questa sede non mi occuperò dei cibori, poiché essi costituiscono una tipologia ben definita e a sé stante, di cui non sono attestati esemplari in Campania.

<sup>22</sup> H. Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien* cit., p. 73, e fig. a p. 202.

<sup>23</sup> In part. C. von Holst, *Domenico Ghirlandaio: l'altare maggiore di Santa Maria Novella a Firenze ricostruito*, in «Antichità viva», VIII, 1969, 3, pp. 36-41.

l'altare maggiore di San Domenico a Fiesole (1423-24), nella cui carpenteria all'inizio degli anni trenta fu aggiunta l'edicola per le Sacre Specie, da alcuni identificata nel cosiddetto *Tabernacolo Stroganoff* conservato presso l'Ermitage di San Pietroburgo.<sup>24</sup>

Alla liturgia eucaristica sono comunque legati non solo problemi di conservazione, ma anche di venerazione. Pertanto, dalla necessità di conciliare l'esigenza di preservare il Sacramento e il crescente desiderio popolare dell'adorazione *extra missam* nacquero le cosiddette torri eucaristiche: complesse architetture autonome, riccamente ornate, il più delle volte di dimensioni monumentali, collocate in prossimità dell'altare. Queste costruzioni prendono anche il nome di *mostranze*, poiché la presenza di una grata metallica posta a chiusura della cavità in cui era risposta la pisside garantiva la contemplazione continuata del Sacramento.<sup>25</sup> Il fenomeno delle *Sakramentstürme* interessò prevalentemente l'Europa centro-settentrionale, e, in ogni caso, non sono attestati episodi simili in Italia, dove la "comunione con gli occhi" era limitata all'ottava del *Corpus Domini*.<sup>26</sup> L'eccezionalità della contemplazione al di fuori della messa spiega inoltre perché solo raramente (almeno a giudicare dal numero dei manufatti pervenuti) si pensò di dedicare degli arredi permanenti all'esposizione del Santissimo. Il più celebre tabernacolo-ostensorio rinascimentale è quello lavorato da Luca della Robbia, tra il 1441 e il 1442, per l'arcispedale di Santa Maria Nuova, e poi trasferito nella chiesa di Santa Maria a Peretola (Firenze), dove tutt'ora si trova; nel 1477 il marmo venne trasformato in repositorio ricavando un'apertura nel mezzo, il cui sportello in bronzo dorato fu realizzato da Andrea del Verrocchio. Nel manufatto di Peretola due angeli recano in processione una ghirlanda che oggi accoglie al suo interno un disco

---

<sup>24</sup> P. Scalia, *Contributo all'Angelico. Nuovi documenti per il Ciborio di San Domenico di Fiesole*, in «Critica d'arte», LV, 1990, 2-3, pp. 34-40; S. Pini, *Un Angelico sotto inchiesta: vicissitudini e pertinenze del Tabernacolo Stroganoff*, in «Antichità viva», LXII, 1999, 2, pp. 30-43.

I casi citati in questa e nelle due note precedenti si trovano già riuniti in F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento* cit., pp. 57, 65-66.

<sup>25</sup> A questi singolari manufatti è stato dedicato un recente studio di Achim Timmermann, *Real Presence* cit.

<sup>26</sup> L'espressione "mos Germanicus" che papa Callisto III utilizzò nel 1456 in riferimento alle celebrazioni liturgiche durante le quali avveniva l'esposizione del Santissimo sottolinea che la pratica dell'adorazione continuata, molto diffusa in Germania, nel nostro paese tardava a radicarsi; cfr. H. Caspary, *Kult und Aufbewahrung der Eucharistie* cit., p. 127 nota 101; J. Braun, *Der christliche Altar* cit., II, p. 591.

bronzeo con la colomba dello Spirito Santo, anch'esso aggiunto successivamente per coprire un foro di 20 cm di diametro entro cui in origine veniva fissata la teca racchiudente l'Ostia Magna.<sup>27</sup> Allo stesso sistema si ricorreva per utilizzare nel corso delle esposizioni solenni un altro tabernacolo-ostensorio recuperato da Caterina Rapetti presso la Pieve di San Lorenzo di Minucciano (Lucca),<sup>28</sup> e al medesimo uso sembra doversi ricondurre anche il tabernacolo civitaliano conservato presso l'oratorio dei Santi Filippo e Giacomo di Benabbio (Lucca).<sup>29</sup>

L'ultima fase storica dell'evoluzione del repositorio di tipo rinascimentale è segnata dal Concilio di Trento (1545-63), che stabilizzò l'uso di porre la riserva eucaristica sulla mensa principale, destinando così ad essa il luogo liturgicamente e visivamente più importante dell'edificio ecclesiale. Le nuove norme cinquecentesche in materia di conservazione sacramentale accelerarono il processo di liberazione della navata attraverso l'abbattimento del tramezzo e il conseguente spostamento del coro dalla navata alle spalle dell'altare maggiore. Questa sostanziale modificazione dell'assetto dello spazio liturgico lasciava ai fedeli la libera visuale di ciò che avveniva all'interno del presbiterio, soprattutto al momento della consacrazione del Corpo di Cristo, e diventava, perciò, strumento fondamentale per la Chiesa Cattolica nella lotta contro i dubbi e le polemiche teologiche sulla reale presenza del Corpo e del Sangue di Cristo nelle specie del pane e del vino, e dunque sul dogma della transustanziazione.<sup>30</sup> Per ciò che ci riguarda, va sottolineato che ad influenzare

---

<sup>27</sup> A. Padoa Rizzo, *Luca della Robbia e Verrocchio. Un nuovo documento e una nuova interpretazione iconografica del tabernacolo di Peretola*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVIII, 1994, pp. 48-68.

<sup>28</sup> C. Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Electa, Milano 1998, pp. 240-241 num. 97, fig. 277; un altro caso segnalato dalla studiosa nella stessa sede bibliografica (pp. 201-205, fig. 218) è il piccolo ostensorio sorretto da angeli integrato nella pala con la Madonna, il Bambino e i Santi Giovanni Battista e Pietro conservata nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Cecina.

<sup>29</sup> F. Caglioti, *Tabernacolo eucaristico*, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2004, pp. 416-417.

<sup>30</sup> Sulle possibili relazioni tra lo spostamento dei cori e la necessità di permettere la libera vista del tabernacolo si rimanda a C. Jobst, *Liturgia e culto dell'Eucarestia nel programma spaziale della chiesa. I tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell'epoca intorno al Concilio di Trento*, in *Lo spazio e il culto* cit., in part. 92-109; per un ulteriore approfondimento dell'argomento, si può leggere all'interno dello stesso volume il contributo di S. de Blaauw, *Innovazioni nello spazio di culto fra basso Medioevo e Cinquecento: la perdita dell'orientamento liturgico e la liberazione della navata*, in *Lo spazio e il culto* cit., pp. 25-51.



l'evoluzione formale delle custodie del Corpo di Cristo contribuì certamente anche il dato topografico: l'innalzamento del Santissimo al di sopra degli altari maggiori determinò infatti il progressivo esaurimento dei tabernacoli a muro, che, diventati ormai inadatti ad assolvere le mutate esigenze funzionali, subirono cambi d'uso, rimaneggiamenti, spostamenti di sede o rimontaggi entro nuove strutture.<sup>31</sup> Questo triste destino riguardò invece solo in misura minore gli altari del Sacramento.

---

<sup>31</sup> Cfr. in questo volume: V, *Forme di reimpiego e cambi di funzione dei tabernacoli a muro all'indomani della Riforma Conciliare*.

## CAPITOLO II

### ALTARE MAGGIORE E SANTISSIMO SACRAMENTO: TEMPI E MODALITÀ DI TRASFERIMENTO DELLA RISERVA EUCARISTICA

Come abbiamo visto, nel corso del Medioevo e della prima Età Moderna il luogo di conservazione del Santissimo era in genere confinato in uno spazio marginale, o comunque secondario, all'interno dell'edificio ecclesiale, soprattutto quando ad ospitare la riserva eucaristica era un'edicola a muro.

La risposta delle singole diocesi italiane alle disposizioni emanate dal Concilio di Trento in materia di conservazione delle Sacre Specie non fu immediata, anche se la Controriforma non fece altro che rinvigorire e regolarizzare una prassi già in uso, sebbene con discontinuità, almeno dal XIII secolo. Studi recenti hanno dimostrato che non è raro imbattersi in testimonianze artistiche o documentarie che attestino la collocazione del Sacramento al centro dell'altare maggiore già prima della metà del Cinquecento. Il caso italiano più antico finora accertato è quello della Cattedrale di Siena, dove nel XIII secolo, ancor prima che fosse collocata la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna, sulla mensa principale era esposta permanentemente una pisside contenente l'Ostia consacrata.<sup>32</sup> Altri episodi, per così dire, precoci li ho ricordati nel capitolo precedente. Qui, invece vorrei richiamare l'attenzione su una testimonianza trecentesca poco nota, dalla quale emerge la generale insofferenza – soprattutto del clero – verso le edicole a parete murate di solito in posizione defilata all'interno dell'architettura sacra: a Padova suor Anna Buzzacarini, badessa di San Benedetto Vecchio, intorno al 1360 nella chiesa del Santo «fe', come vera catholica, ornar e cholochar condecentemente al Corpo de Yhesu Christo de uno tabernaculo, dorato con fenestrele de vedro, colochado sopra la cima de l'ancona de l'altaro grande, che prima stava all'antiga in un finestrela de una spana, de dredo da l'altaro, che pareva el tugurio de Sancti Ylariom overo de bono Eusebio homo de Dio».<sup>33</sup> L'ubicazione del nuovo tabernacolo padovano, posizionato «sopra la cima de l'ancona» in sostituzione di un “tugurio” scavato nel paramento murario, offre lo spunto per ricordare anche

---

<sup>32</sup> C. Jobst, *Liturgia e culto dell'Eucarestia* cit., p. 103 nota 50.

<sup>33</sup> La citazione è tratta da A. Sartori, *Archivio Sartori, Documenti di storia e arte francescana*, a cura di G. Luisetto, I. *Basilica e Convento del Santo*, Biblioteca Antoniana-Basilica del Santo, Padova 1983, p. 244 num. 61.

che «il repositorio vero e proprio delle Specie – per ragioni concomitanti di rispetto, ostensione e di sicurezza – era spesso collocato molto in alto, così da costringere i sacerdoti, per accedervi, all’uso di scale di legno che venivano subito accuratamente rimosse».<sup>34</sup> In tal senso, un esempio rinascimentale celebre è rappresentato dal ciborio scolpito da Benedetto da Maiano per la Collegiata di San Gimignano, il quale, secondo la ricostruzione di Doris Carl, era in origine elevato al di sopra di una sorta di pergola, che sovrastava l’altare maggiore.<sup>35</sup>

Lo spirito della riforma conciliare ebbe senza dubbio due principali precursori: sant’Antonino, vescovo di Firenze, che nel 1498 tentò di porre il tabernacolo sull’altare maggiore di Santa Maria Novella, scontrandosi però con una serie di difficoltà legate al protrarsi dei lavori in corso nell’area presbiteriale,<sup>36</sup> e Gian Matteo Giberti, vescovo di Verona (1524-43), che attraverso le sue *Constitutiones*, emanate nel 1542, prescrisse per tutte le chiese parrocchiali della sua diocesi la collocazione del Santissimo «in medio altaris maioris et in tabernacolo marmoreo decenter collocatum».<sup>37</sup>

Ma venendo a noi: la documentazione disponibile molto raramente consente di conoscere le modalità di conservazione dell’Eucarestia adottate nelle diocesi della Campania prima del Concilio di Trento. Pare certo, però, che l’esigenza di collocare il Santissimo presso l’altare maggiore avesse trovato precoce manifestazione anche nel Regno meridionale; questo è quanto emerge dallo studio sulla topografia artistica del Duomo di Napoli condotto da Maria Alasia Lombardo di Cumia: attraverso le sue ricerche l’autrice ha potuto accertare che nel 1513 l’Eucarestia era custodita sull’altare maggiore, ai piedi dell’*Assunta* di Pietro Perugino, chiusa in un cofanetto in legno dorato posto su una base marmorea, in cui era impresso il nome del cardinale Vincenzo Carafa, committente dell’opera.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento* cit., p. 70.

<sup>35</sup> D. Carl, *Der Hochaltar des Benedetto da Maiano für die Collegiata von San Gimignano. Ein Beitrag zum Problem des Sakramentsaltäre des Quattrocento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXV, 1991, pp. 21-60, in part. p. 35 fig. 7.

<sup>36</sup> C. Gilbert, *Saint Antonin de Florence et l’art. Théologie pastorale, administration et commande d’oeuvres*, in «Revue de l’art», 90, 1990, pp. 9-20; F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento* cit., pp. 62-64.

<sup>37</sup> C. Jobst, *Liturgia e culto dell’Eucarestia* cit., p. 98.

<sup>38</sup> M.A. Lombardo di Cumia, *La topografia artistica del Duomo di Napoli. Dalla fondazione angioina alla ‘riforma’ settecentesca del cardinale Giuseppe Spinelli*, Paparo Edizioni, Napoli 2011, pp. 98-

Credo di poter sostenere che a Napoli il caso della Cattedrale non costituisse un'eccezione, poiché il testamento compilato di proprio pugno dal nobile Marino Tomacelli il 5 marzo del 1506 induce a credere che a quella data anche la chiesa benedettina dei Santi Severino e Sossio preservasse il Santissimo nel centro del presbiterio; nel documento, infatti, fu previsto un lascito di 300 ducati a favore del suddetto luogo di culto per la realizzazione di una cona con il tabernacolo del Corpo di Cristo da collocare sull'altare maggiore [doc. 7].<sup>39</sup>

È verosimile ipotizzare che la soluzione adottata nella chiesa cattedrale più importante del Regno servì da sprone per le altre diocesi del Mezzogiorno, e dunque della Campania; ma se da un lato le attestazioni archivistiche non restituiscono dati a sufficienza per stabilire con esattezza quando il rinnovamento liturgico assunse carattere sistematico, dall'altro un rogito notarile confezionato a Cava dei Tirreni, in provincia di Salerno, il 31 gennaio del 1559 ci fa sapere che a quell'epoca ormai «quasi in ogni parte del Regno il Santissimo Sacramento di la Eucharestia se tene[va] nel'altare maggiore» [doc. 11]. L'atto in questione, stipulato tra la Confraternita del Corpo di Cristo e la chiesa parrocchiale di San Pietro a Siepi, servì per normalizzare giuridicamente la collocazione della riserva sacramentale presso la mensa maggiore, sottraendola ai confrati, che ne curavano la conservazione almeno dal 1539, anno in cui avevano fatto realizzare a proprie spese un altare marmoreo dotato di tabernacolo a ridosso del pilastro a lato dell'abside, *in cornu Evangelii* [cat. 82; fig. 281]. Tuttavia, è il contenuto dello stesso documento a offrire un'ulteriore conferma all'ipotesi che anche in Italia meridionale si fece precocemente largo l'esigenza di stabilire un nesso diretto e permanente tra l'altare maggiore e il Corpo di Cristo: la possibilità di provvedere alla conservazione del Santissimo era stata infatti un privilegio concesso in via eccezionale e per ragioni contingenti alla confraternita all'atto della stipula dei capitoli di fondazione e in attesa – si legge nel rogito – di poterlo collocare «in digniori stato», ovvero nella cappella maggiore, appena conclusi i lavori di ristrutturazione che all'epoca erano in corso all'interno della

---

100. Intorno al 1554 il cofanetto ligneo fu sostituito con una tabernacolo marmoreo. L'Eucarestia rimase sull'altare maggiore finché il cardinale Alfonso Gesualdo, tra il 1597 e il 1599, stabilì di trasferirla all'interno della Cappella Capece Galeota.

<sup>39</sup> F. Patroni Griffi, *Il testamento di Marino Tomacelli ambasciatore aragonese a Firenze*, in «Napoli Nobilissima», s. III, XXIV, 1985, pp. 120-127.

tribuna della chiesa.

Infine è opportuno sottolineare che a Napoli la devozione al Sacramento eucaristico vanta precedenti illustri che risalgono al 1309, quando la coppia reale composta da Sancia di Maiorca e Roberto d'Angiò scelse di dedicare al *Corpus Domini* la più importante fondazione conventuale francescana, poi comunemente nota con il titolo di Santa Chiara.<sup>40</sup> Ma c'è di più: da una lettera indirizzata il 18 aprile del 1331 al Capitolo generale dei Francescani apprendiamo che Sancia custodiva all'interno della propria cappella nella reggia di Castel Nuovo il Corpo di Cristo.<sup>41</sup> Evidenti richiami alla devozione eucaristica furono espressi anche nella tomba della regina innalzata nella chiesa conventuale di Santa Croce di Palazzo: il monumento funerario della sovrana, ritiratasi a vita di clausura dopo la morte del marito, era collocato nel presbiterio, alle spalle dell'altare maggiore, e presentava nel prospetto posteriore della cassa (quello rivolto verso il retrocoro delle monache) la scena del cenacolo francescano, in cui la stessa Sancia, ad *imitatio Christi*, appariva ritratta in abito monacale seduta a mensa con le consorelle, occupando lo stesso posto di Cristo durante l'ultima cena consumata con gli Apostoli.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Nei documenti più antichi il convento di Santa Chiara è indicato con vari appellativi che rimandano alla sua originaria dedizione eucaristica: *Corpus Domini*, *Sancti Corporis Christi*, *Hostiæ Sacræ*; cfr. M. Camera, *Annali delle Due Sicilie dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'augusto sovrano Carlo III di Borbone*, II, Stamperia e cartiere del Fibreno, Napoli 1860, p. 193.

<sup>41</sup> «[...] il giorno giovedì 18 aprile sono entrata nella cappella piccola posta presso la mia camera nel Castelnuovo di Napoli, dove, per il tempo di tre candele prima dell'aurora, a porte chiuse, sono stata sola con il Corpo di Cristo che era posto sull'altare [...]; la lettera è pubblicata in M. Gaglione, *Sancia d'Aragona-Maiorca tra impegno di governo e «attivismo» francescano*, in «Studi storici», 4, 2008, pp. 983-984 doc. 2.4; si rimanda all'efficace contributo di Gaglione anche per un approfondimento sulla figura di Sancia di Maiorca.

<sup>42</sup> Il monumento è stato smembrato e disperso nel corso del primo decennio dell'Ottocento, ma risulta documentato da alcuni disegni fatti eseguire da Jean Baptiste Séroux d'Angicourt nel 1781, che riproducono, in particolare, le due lastre principali della cassa; cfr. F. Aceto, *Un'opera "ritrovata" di Pacio Bertini: il sepolcro di Sancia di Maiorca a Napoli e la questione dell'usus pauper*, in «Prospettiva», 100, ottobre 2000, pp. 75-87 (in part. p. 29 figg. 2-3). Aceto sottolinea che tra i segnali della «speciale devozione di Sancia per il mistero eucaristico» va ricordata la circostanza «che la traslazione del corpo di Sancia [da un sepolcro provvisorio alla tomba definitiva] finalizzata esplicitamente a rivelarne la santità, avesse luogo la vigilia del "Corpus Domini"» (p. 30).

### CAPITOLO III

#### I TABERNACOLI A MURO DELLA CAMPANIA

##### III.1. Forme, caratteristiche e schemi compositivi ricorrenti

Il tabernacolo eucaristico a parete, inteso come edicola isolata, strutturalmente autonoma rispetto alla mensa, altro non è che il frontespizio di una nicchia scavata nel muro, il più delle volte ricavata all'interno dell'area absidale, non distante dall'altare maggiore, rispetto al quale occupa di solito la posizione *in cornu Evangelii*.

Questo arredo liturgico presenta di norma un'impaginazione articolata su tre registri principali, scolpiti in parti distinte o ricavati da un blocco monolitico: quello inferiore è costituito dal peduccio, che può essere di varia forma, variamente ornato e spesso può comprendere nel suo campo anche uno scudo araldico; tale peduccio è raccordato tramite una predella o un basamento alla tavola centrale, che a sua volta è delimitata lateralmente da paraste o da semicolonne; il registro superiore, infine, prevede la trabeazione e il fastigio, il quale ultimo può essere a forma di timpano o di lunetta, modellata a mo' di conchiglia oppure ospitante all'interno della sua cornice immagini sacre. Il fregio della trabeazione e il basamento sono gli spazi riservati ad accogliere il corredo epigrafico, composto, in genere, da versi in lode del Santissimo Sacramento e/o dalla dedica con il nome del committente e con la data di esecuzione dell'opera.

Per quanto concerne la forma strutturale, il tipico tabernacolo quattrocentesco si prefigura come la riproduzione in miniatura di un edificio sacro. La cornice architettonica riprende infatti la facciata di una chiesa, aperta in spaccato verticale per consentire la visione dell'ambiente interno, nel cui fondo, a fare da fulcro visivo e logico alla composizione, è risparmiata sempre la cella eucaristica, simbolo del *Sancta Sanctorum*, in cui viene riposta la pisside con il Corpo di Cristo. Nei primi tabernacoli rinascimentali il ricetto eucaristico, a forma di portale o di finestra, si trova inserito nel mezzo di uno spazio prospettico (un portico, una tribuna basilicale o una semplice "camera" quadrangolare) con soffitto a lacunari, piano o voltato,

pavimento a scacchiera digradante e con arcate aperte nei lati abitate da coppie di angeli adoranti.

Come è noto, questa tipologia di repositorio è quella canonizzata nella seconda metà del Quattrocento a Firenze da Bernardo Rossellino attraverso il tabernacolo realizzato nel 1450 per la sezione femminile dello Spedale di Santa Maria la Nova (poi trasferito nella chiesa di Sant'Egidio)<sup>43</sup> e da Desiderio da Settignano con il “tabernacolo” lavorato per la Cappella Medici in San Lorenzo (entro il 1461) [fig. 1].<sup>44</sup> Tali esempi rappresentano le prime applicazioni note del canone prospettico della *Trinità* di Masaccio alla microarchitettura dei tabernacoli a muro. Tuttavia, il punto in cui ebbe origine la serie sembrerebbe doversi riconoscere nel perduto tabernacolo ideato nel 1426 da Filippo Brunelleschi per San Iacopo in Campo Corbolini. L'opera, commissionata dal cavaliere gerosolimitano Giuliano di Nofri Benini, fu lavorata da Giusto di Francesco da Settignano e da Andrea di Nofri nel cantiere brunelleschiano di San Lorenzo e sotto la direzione del maestro. Secondo una suggestiva ipotesi formulata da Alessandro Parronchi, Brunelleschi con questo progetto fornì il *trait-d'union* tra l'archetipo pittorico e le sue derivazioni scolpite.<sup>45</sup> La prova brunelleschiana, così come immaginata dallo studioso, costituisce dunque l'anello mancante nello sviluppo dei ricetti eucaristici, ponendosi a monte della serie di tabernacoli che, prendendo in prestito il lessico formale dell'architettura del Rinascimento, rinnovarono le antiche edicole a muro trecentesche, replicanti in miniatura il prospetto delle grandi cattedrali gotiche, con la loro profusione di guglie e pinnacoli abitati da figure di santi e di profeti.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> A. Markham Schulz, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*, Princeton University Press, Princeton 1977, pp. 52-58.

<sup>44</sup> A. Butterfield, C. Elam, *Desiderio da Settignano's Tabernacle of the Sacrament*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIII, 1999, pp. 333-357; F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento* cit., pp. 75-79, precisa che l'opera di Desiderio «citata e riprodotta *ad infinitum* come semplice tabernacolo [...] fu il retablo dell'altare del Santissimo ospitato nell'omonima cappella posseduta dai Medici alla testata meridionale del transetto».

<sup>45</sup> A. Parronchi, *Tabernacolo brunelleschiano*, in «Prospettiva», 11, ottobre 1977, pp. 55-56; Idem, *Un tabernacolo brunelleschiano*, in *Filippo Brunelleschi: la sua opera e il suo tempo*, I, Centro Di, Firenze 1980, in part. pp. 240-243. Parronchi, inoltre, avanzò l'ipotesi che la custodia scolpita da Giusto di Francesco da Settignano per San Iacopo in Campo Corbolini potesse essere riconosciuta nella tavola principale del tabernacolo della chiesa di fiorentina di San Lorenzo, arricchita poi, intorno al 1461, da Desiderio da Settignano con l'aggiunta della lunetta, delle paraste e dei due angeli reggicero. Per l'altare di Desiderio cfr. nota precedente.

<sup>46</sup> Nel corso delle mie ricerche non ho individuato in Campania alcun tabernacolo in stile gotico. Più



Partendo dai prototipi fiorentini, gli artisti successivi hanno poi dato vita a molteplici varianti tematiche. Una di queste prevede la presenza di uno spazio reale in forma di abside a semicerchio al posto dell'aula in prospettiva simulata; tale tipologia, elaborata forse anch'essa a Firenze, risulta abbastanza diffusa a Roma e nel Lazio durante la seconda metà del Quattrocento, e all'inizio del secolo successivo trova dei riscontri anche in Campania, nei tabernacoli di Santo Spirito ad Aversa [cat. 43; fig. 172] e dell'Immacolata Concezione di Suor Orsola a Napoli [cat. 44; fig. 175].<sup>47</sup>

La maggior parte dei marmi da me censiti derivano comunque dalle prove di Bernardo Rossellino e Desiderio da Settignano, fatta eccezione per il tabernacolo della Cattedrale di Sorrento [cat. 10; fig. 36], che si ispira ad un altro prototipo, pure toscano, caratterizzato da uno scomparto centrale decorato semplicemente con una ghirlanda di encarpi e con un calice con l'Ostia, e per quelli della chiesa dei Santi Rufo e Carponio a Capua [cat. 45; fig. 178] e della Cattedrale di Sessa Aurunca [cat. 46; fig. 180], privi anch'essi di prospettiva e di angeli oranti.

Nel Cinquecento comincia a diffondersi un nuovo tipo di schema compositivo, in cui, abbandonati progressivamente la griglia prospettica e i riferimenti all'architettura interna dell'edificio sacro, l'unica protagonista diventa la cella eucaristica, pensata alla stregua di una monumentale pisside o di un ciborio elevato da angeli. Tale motivo iconografico, che potrebbe essere inteso come la trasposizione

---

avanti nel testo farò però riferimento a quello della chiesa di Santa Maria Assunta a Prà in Palmaro, in provincia di Genova, eseguito nel 1430 da Pietro di Martino da Milano, scultore attivo a Napoli, non continuativamente, tra il 1453 e il 1473, e al quale la critica ha tentato di restituire alcuni manufatti eucaristici conservati tra la Calabria e la Puglia (cfr. in questo volume: VI.2, *Le botteghe napoletane al tempo di Ferrante d'Aragona: il "Maestro di Tropea" e il "Maestro di Sant'Angelo a Nilo"*).

<sup>47</sup> Il gruppo cui alludo comprende: il tabernacolo Orsini in Santa Francesca Romana, il tabernacolo integrato nel *Monumento di Costanza Ammannati* posto nell'ex-chiostro di Sant'Agostino sempre a Roma (F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento* cit., pp. 86-89, che lo attribuisce in forma dubitativa a Nanni di Miniato, detto il Fora), il tabernacolo degli Anguillara in San Giovanni Evangelista a Capranica (H. Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien* cit., pp. 39-40, e fig. 199; F. Negri Arnoldi, *Tabernacoli, fonti battesimali e altari* cit., p. 342, che lo ritiene opera della bottega romana di Mino da Fiesole). Lisetta Ciaccio (*Copie di un'opera perduta di Donatello in Roma*, in «L'Arte», VIII, 1905, pp. 375-381) ha ipotizzato la derivazione di queste opere da un perduto archetipo donatelliano; la bontà di tale proposta è sostenuta da Francesco Caglioti (*Paolo Romano, Mino da Fiesole e il tabernacolo di San Lorenzo in Dàmaso*, in «Prospettiva», 53-56, 1988/1989, p. 251 nota 6), il quale aggiunge che «il nesso toscano è rafforzato da un esemplare fiorentino della stessa famiglia, nella pieve di San Pietro a Ripoli» (cfr. H. Caspary, *Ancora sui tabernacoli eucaristici del Quattrocento* cit., pp. 30-32, e fig. 6).



su un supporto quasi bidimensionale dei tempietti a pianta centrale, conobbe grande fortuna nell'area territoriale presa in esame, dove fu applicato non solo ai tabernacoli *stricto sensu*, ma anche alle pale d'altare con funzione di custodia per le Sacre Specie; se ne trovano esempi a Ercolano nella chiesa di Santa Maria a Pugliano [cat. 80; fig. 274], a Polvica di Chiaiano nella chiesa di San Nicola di Bari [cat. 83; fig. 292], nel Museo Diocesano di Nola [cat. 42; fig. 167], presso l'Abbazia di Montevergine [cat. 79; figg. 267-269], nella chiesa di San Nicola di Bari a Cava dei Tirreni [cat. 81; fig. 277] e ancora presso la Cattedrale di Nusco [cat. 78; fig. 261].

Accanto al marmo di Carrara, che in Campania costituì il materiale più diffuso nella produzione tanto dei tabernacoli a muro quanto delle ancone eucaristiche, in alcuni centri periferici si ritrovano sculture lavorate in materiali lapidei di diversa natura, sovente prelevati da cave locali. Le tracce policrome riscontrate sui manufatti confermano la pratica di rifinire con il colore i particolari o anche intere superfici degli oggetti in questione. Va rilevato infine che in nessun caso è stata riscontrata la presenza dello sportello originario posto a chiusura del ricetto.

### III.2. La ricezione di un probabile modello perduto di Domenico Gagini

Totale indipendenza dagli schemi compositivi messi a punto tra la Toscana e Roma mostra un nutrito gruppo di repositori eucaristici, affini tra loro per tipologia, replicanti un fortunato modello iconografico molto apprezzato dalla committenza locale di fine Quattrocento, che più volte dovette indicarlo come *exemplum* da replicare. All'interno di questa famiglia rientrano i tabernacoli conservati rispettivamente – procedendo da nord verso sud – nella chiesa di San Michele Arcangelo in Campodimele (Latina) [fig. 78];<sup>48</sup> nella Cattedrale di Caserta Vecchia [cat. 25; fig. 79]; nella chiesa napoletana di Santa Maria di Monteoliveto [cat. 12; fig. 61];<sup>49</sup> ad Atripalda, nella chiesa di Sant'Ippolito [cat. 17; fig. 72];<sup>50</sup> nella Santissima Annunziata, ex-Cattedrale di Vico Equense [cat. 14-16; figg. 63,65],<sup>51</sup> e nella Cattedrale di Squillace (Catanzaro) [fig. 77].<sup>52</sup>

Fatta eccezione per il tabernacolo di Atripalda, che ha conservato tutte le parti dell'originaria struttura architettonica, gli altri esemplari condividono la sfortunata perdita, parziale o totale, degli elementi ornamentali di contorno: le custodie di Caserta Vecchia, Napoli e Squillace sono infatti ridotte al solo partito centrale; quella

---

<sup>48</sup> Il tabernacolo di Campodimele è pubblicato nel contributo di A. Pacia, *I pulpiti e il tabernacolo del Santissimo Sacramento*, in *Fondi e la signoria dei Caetani*, catalogo della mostra a cura di F. Negri Arnoldi, A. Pacia, S.V. Rocca, De Luca Editore, Roma 1981, pp. 105-107 e figg. 120-121. La Pacia opina che si tratti di un'opera di un lapicida della cerchia dei Malvito, molto prossimo a Giovan Tommaso, e lo data «ai primi del sec. XVI, per la presenza di alcuni motivi decorativi già decisamente cinquecenteschi, desunti da una più appropriata e raffinata cultura dell'antico». Oggi i frammenti appaiono impropriamente ricongiunti con un timpano molto più antico.

<sup>49</sup> Correttamente restituito a Jacopo della Pila da H.R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur* cit., I, pp. 67-68.

<sup>50</sup> Anche questo tabernacolo è stato aggiunto al catalogo di Jacopo della Pila, ma da R. Naldi, scheda num. 14, in *Capolavori della Terra di Mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco*, catalogo della mostra a cura di A. Cucciniello, Arte'm, Napoli 2012, pp. 86-88; con un'anticipazione dello stesso autore in *Musei vivi nuovi tesori per Napoli*, catalogo a cura di F. Capobianco, Arte'm, Napoli 2011, p. 66.

<sup>51</sup> Si tratta di frammenti inediti, qui ora attribuiti, con diversi gradi di autografia, a Jacopo della Pila.

<sup>52</sup> F.P. Pistilli, *Una problematica "Annunciazione" tardoquattrocentesca nel Museo Diocesano di Squillace*, in «Bollettino d'arte», s. VI, 65, 1991, p. 118, lo ha genericamente ascritto ad una «bottega lombarda attiva a Napoli». L'attribuzione al Malvito si deve a Francesco Caglioti, il quale ha ipotizzato pure che questo frammento, nel 1515, sia stato integrato nell'altare del Santissimo Sacramento realizzato dallo scultore Cesare Quaranta per il vescovo di Squillace, Vincenzo Galeota: cfr. F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento: le arti nella storia*, a cura di Simonetta Valtieri, Gangemi, Roma 2002, pp. 985, 1018-1022 (in part. p. 1021).

di Campodimele, insieme alla tavola principale, conserva ancora le paraste decorate con motivi vegetali e vasi all'antica; mentre a Vico Equense, oltre al pannello centrale, sopravvivono parte del peduccio e un ulteriore frammento quadrangolare con la raffigurazione del Corpo e Sangue di Cristo.

Tutte queste opere, esclusa quella conservata a Vico Equense, sono note agli studi e alcune di esse già da tempo sono state messe in relazione tra loro per la chiara affinità tipologica che le lega, e qualcuna anche per la comune autografia.<sup>53</sup>

Ciò che caratterizza questa famiglia di manufatti è l'abbandono, per il partito centrale, della tradizionale formula della camera prospettica a favore di una soluzione semplificata, in cui le figure emergono a rilievo da un fondo piano, distribuendosi attorno al fulcro visivo della composizione, rappresentato dal ricetto a forma di portale. Coppie di angeli oranti, genuflessi o stanti, vanno quindi a disporsi ai lati della cella sorretta da puttini-telamoni, che nei tabernacoli di Campodimele e di Atripalda cedono il posto ad un'ulteriore coppia di angeli genuflessi al cospetto di una lampada votiva, ma i veri protagonisti di questa inedita soluzione decorativa sono i due spiritelli posti a coronamento della porta del Santo Sepolcro. L'innovativo disegno del fastigio è composto infatti da figure a metà tra angeli tubicini ed esseri marini riprendenti il tipo iconografico classico del tritone, in cui busto e testa di forma umana si raccordano, tramite un perizoma fogliaceo, ad un corpo di pesce. Le lunghe code dei suonatori teratomorfici si ricongiungono in un motivo composto da un fiore e da una palmetta rovesciata, quest'ultima sostituita nel frammento di Squillace con una conchiglia. Nel repositorio di Caserta Vecchia in alternativa agli angeli-tritoni sono stati scolpiti due comuni angeli, anch'essi tubicini, emergenti da una coltre di nubi.

L'identificazione del comune modello cui si ispirano questi marmi si deve a Francesco Caglioti, che ha parlato di una perduta opera realizzata dallo scultore Domenico Gagini di Bissone durante il suo breve soggiorno napoletano (1456-

---

<sup>53</sup> H.R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur* cit., I, pp. 320-321 nota 8, per primo ha messo in relazione il tabernacolo di Monteoliveto con quello di Squillace, seguito da F.P. Pistilli, *Una problematica "Annunciazione" tardoquattrocentesca* cit., pp. 117-118, che in riferimento a queste opere ha parlato di un «modello iconografico piuttosto diffuso in Italia meridionale». A. Romano, scheda num. 5, in *Momenti di storia in Irpina attraverso trenta opere recuperate nella diocesi di Avellino*, catalogo della mostra a cura di G. Muollo, De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1989, pp. 26-33, ha invece individuato la corrispondenza che lega tra loro le opere di Monteoliveto e Atripalda.

1459).<sup>54</sup> Secondo lo studioso, nel dare forma alla commissione ricevuta, Gagini non fece altro che riprendere alcune invenzioni iconografiche messe a punto appena qualche tempo prima (1455 circa) a Genova, realizzando la monumentale edicola devozionale destinata ad accogliere l'icona in pergamena della *Madonna bianca*, venerata fin dal Trecento nella chiesa di San Lorenzo in Portovenere (La Spezia).<sup>55</sup> È dallo scomparto centrale della pala ligure che vengono, spiega Caglioti, «gli angeli adoranti genuflessi presso gli stipiti» e «i peculiarissimi amoretti-atlanti».<sup>56</sup> Le derivazioni superstiti annunciano una generale tendenza alla semplificazione – da ricondurre forse allo stesso Gagini – rispetto al ricco apparato decorativo dell'ancona di Portovenere. Sebbene al momento qualsiasi ipotesi sull'impaginazione architettonica del perduto archetipo napoletano non possa trovare conferme, né smentite, il tabernacolo di Atripalda, con il suo perfetto stato di conservazione, aiuta certamente a ricostruire idealmente le derivazioni giunte in stato frammentario, tenendo ovviamente conto delle possibili variazioni tematiche, riconducibili alla libertà inventiva degli scultori o a precise richieste da parte della committenza.

Mi chiedo, in tal senso, se non costituisca una libera reinterpretazione del probabile modello gaginiano il frammentario tabernacolo della Cappella della Concezione in Caiazzo [cat. 11; fig. 40]: anch'esso si presenta infatti come un quadro marmoreo dal fondale piatto, su cui si stagliano i due angeli genuflessi rivolti verso il ricetto eucaristico, che non è sorretto, però, da puttini-atlanti ed è privo del caratteristico fastigio teratomorfico, al cui posto è stato raffigurato Cristo con la croce e il calice della Passione. Tale ipotesi prende forza se si pensa che l'opera di Caiazzo è stata restituita da chi scrive a Jacopo della Pila, maestro aggiornatissimo sul catalogo napoletano del Gagini e riconosciuto quale autore di alcuni dei tabernacoli replicanti il probabile perduto archetipo dell'artista di Bissonne.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento* cit., pp. 985-986.

<sup>55</sup> L'*Ancona della Madonna Bianca* (1455 c.) è stata aggiunta al catalogo ligure di Domenico Gagini, tra i lavori eseguiti con il concorso della bottega, da C. Rapetti, *Storie di marmo* cit., pp. 31, pp. 105-109.

<sup>56</sup> F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento* cit., pp. 985-986.

<sup>57</sup> Il problema dell'autografia pilesca è approfondito in questo volume nel paragrafo VI.3, *Un documento inedito su Jacopo della Pila e nuove aggiunte al catalogo dell'artista*.

### III.3. Note sulla fortuna di alcuni temi iconografici

Poiché molti motivi decorativi ricorrenti nei tabernacoli a muro si ritrovano anche nelle ancone sacramentali, in questo paragrafo verrà fatto indistintamente riferimento ad entrambe le tipologie di arredi.

I temi iconografici sviluppati nelle opere raggruppate nel presente catalogo non si distinguono per una particolare originalità rispetto a quelli che caratterizzano i manufatti coevi conservati nel resto della Penisola. In maniera più o meno esplicita e complessa tali temi concorrono tutti alla messa in scena dello schema visivo della transustanziazione e mirano a coinvolgere emotivamente lo spettatore, smuovendone la pietà verso il sacrificio di Cristo.

Nella molteplicità delle soluzioni compositive almeno due sembrano essere i soggetti irrinunciabili: gli angeli adoranti e la colomba dello Spirito Santo. I primi, presenti in numero variabile ai lati del ricetto, assolvono il compito di vegliare e al contempo adorare il Santissimo Sacramento, “*Panis Angelorum*”, così come fu definito da san Tommaso d’Aquino nella sequenza *Lauda Sion Salvatorem* composta per la festa del *Corpus Domini*, istituita nel 1264. Solo raramente essi cedono il posto a figure di santi, in genere quelli titolari del luogo di culto cui è destinata l’opera o quelli eponimi del committente, come accaduto nel tabernacolo della chiesa di Santa Maria del Popolo in Torella dei Lombardi [cat. 33; fig. 144] e nell’ancona proveniente dalla diruta chiesa dei Santi Marco ed Onofrio di Sessa Aurunca, e oggi ubicata nel locale Museo Diocesano [cat. 37; fig. 159].

La colomba, invece, rappresenta lo Spirito Santo inviato dal Padre per trasformare il pane e il vino nel Corpo e nel Sangue di Cristo; per questa ragione essa si trova effigiata in corrispondenza della cella, lungo l’asse verticale che, passando per il centro del tabernacolo, arriva fino al fastigio, in cui spesso trova posto proprio l’immagine del Creatore. La colombina sembra però voler richiamare anche la forma delle antiche custodie metalliche che nel Medioevo erano sospese al di sopra dell’altare maggiore, rimandando così ad una pratica ricorrente, sebbene scarsamente attestata in Campania, volta a riprodurre nel marmo gli apparati effimeri con cui venivano addobbate le edicole sacramentali. Mi riferisco in particolare ai casi in cui il ricetto o altri simboli eucaristici appaiono risparmiati al di sotto di padiglioni

sollevati da angeli o semplicemente sospesi al soffitto tramite ganci, motivo, questo, che ritroviamo nelle due ancone del Corpo di Cristo conservate l'una nel Museo Campano di Capua [cat. 58; fig. 208] e l'altra nella Cattedrale di Aversa, integrata nel *Monumento funerario del vescovo Giorgio Manzoli* [cat. 59; fig. 210].

A questi temi ricorrenti, possono essere associati altri che alludono direttamente alla passione e alla morte di Cristo, come il velo della Veronica (scolpito nella lunetta di tabernacolo inglobata nel portale settentrionale della Cattedrale di Teggiano [cat. 32; fig. 142], nel frammentario tabernacolo conservato nella chiesa del Carmine di Sorrento [cat. 23; fig. 103], e ancora in quello ubicato nella chiesa di San Francesco ad Eboli [cat. 60; figg. 211-212]); il Cristo che si desta dal sepolcro (presente nel tabernacolo del Museo Diocesano di Policastro [cat. 1; fig. 7], nelle ancone di San Martino a Serre [cat. 69; fig. 242] e di San Pietro a Siepi in Cava dei Tirreni [cat. 82; figg. 281, 286], nonché nel lato posteriore della pala opistografa già collocata nella chiesa di San Francesco in Teggiano [cat. 70; fig. 250]); l'*imago Pietatis* con le braccia aperte o distese, a volte accompagnata da angeli (inserita tra i motivi decorativi che adornano i tabernacoli della chiesa napoletana di Santa Restituta [cat. 7; figg. 26-27] e della chiesa di San Giovanni Battista ad Ogliastro Cilento [cat. 65; fig. 226]);<sup>58</sup> e gli *arma Christi*, ovvero gli strumenti della Passione, ai quali gli scultori ricorsero per riempire le paraste angolari in alternativa ai più comuni motivi a candelabre (questa soluzione decorativa fu adottata nei tabernacoli della chiesa di Santo Spirito ad Aversa [cat. 43; fig. 172] e della chiesa di San Giovanni Battista ad Ogliastro Cilento [cat. 65; fig. 226]).

Alcune volte nell'impaginazione generale è presente anche il gruppo dell'Annunciazione (come nei tabernacoli conservati nelle chiese di Santa Restituta a Napoli [cat. 7; fig. 26] e di Sant'Ippolito ad Atripalda [cat. 17; fig. 72], nonché nell'altare ubicato nel Succorpo della Cattedrale di Nola [cat. 20; fig. 90]), tema, questo, che non è affatto estraneo alla sequenza sacramentale, poiché l'annuncio dell'Arcangelo a Maria segna l'inizio del percorso di Cristo, e la Vergine, offrendo il

---

<sup>58</sup> Sull'origine e la diffusione di questa immagine devozionale: E. Panofsky, *"Imago Pietatis" Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "Maria Mediatrix"*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Seemann, Leipzig 1927, pp. 261-308; H. Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Nuova Alfa Edizioni, Bologna 1986.

proprio corpo affinché si compia l'incarnazione del Verbo divino, costituisce ella stessa una sorta di prototabernacolo.<sup>59</sup>

Al momento dell'istituzione eucaristica si riferisce invece l'Ultima cena, alla quale, per ragioni legate al carattere narrativo della scena, è riservato il campo centrale della predella (come può vedersi nel tabernacolo della Cappella Palatina di Castel Nuovo [cat. 13; figg. 50, 56], nonché nelle ancone della chiesa dell'Annunziata in Quadrelle [cat. 85; fig. 302] e di San Michele Arcangelo in Cava dei Tirreni [cat. 86; fig. 303]). Sono rari, almeno per la Campania, i manufatti in cui, accanto ai temi decorativi autonomi cuciti insieme all'interno della composizione, si ritrovano sviluppate delle vere e proprie storie. In tal senso due sono le eccezioni individuabili: una è costituita dal trittico teggianese realizzato per la chiesa di San Francesco [catt. 70-74; figg. 248-253], che nei due pannelli posti ai lati del quadro con la Resurrezione presenta rispettivamente Cisto che appare alle pie donne e la scena del Noli me tangere; l'altra va identificata nelle due pale "gemelle" di Quadrelle [cat. 85; fig. 302] e di Cava dei Tirreni [cat. 86; fig. 303], che presentano nei riquadri montati ai lati del corpo centrale scene veterotestamentarie, chiaramente alludenti a temi sacramentali: Melchisedech che offre ad Abramo il pane e il vino prefigura l'Ultima cena consumata da Cristo con i Dodici; la caduta della manna rappresenta l'Eucarestia che sazia l'anima; il cibo offerto da un angelo ad Elia sul Monte Oreb è anch'esso simbolo del *Panis Angelorum*; mentre il sacrificio di Isacco è la prefigurazione del supplizio di Cristo sulla croce.

Soprattutto nella prima metà del Cinquecento, riscosse larga diffusione l'immagine di Cristo con la croce, vestito del solo perizoma o avvolto in un mantello, con un calice ai suoi piedi, in cui viene raccolto il sangue che scaturisce dalla ferita aperta nel costato. Sovente all'interno della stessa coppa è ritratta l'Ostia consacrata. Il *Corpo e il Sangue di Cristo* (semplicemente *Sangue di Cristo*, quando il calice è privo dell'Ostia) fu impiegato indistintamente nei tabernacoli, dove appare collocato al di sopra del ricetto, e negli altari, diventando in questo secondo caso presenza fissa nelle pale prive del repositorio.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> In riferimento alle custodie del Santissimo Sacramento, tale argomento, già affrontato da H. Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien* cit., pp. 101-103, è stato di recente approfondito da A. Timmermann, *The Real Presence* cit., pp. 249-253.

<sup>60</sup> Per un approfondimento sull'argomento si rimanda in particolare agli studi di U. Middeldorf, *Un*

Risultano infine del tutto assenti esempi dell'iconografia del Gesù Bambino benedicente con in mano i chiodi e la corona di spine e issato su un calice, secondo il modello inventato da Desiderio da Settignano nell'*Altare Medici* in San Lorenzo [fig. 1].<sup>61</sup> Tale tema, che riscosse largo successo in Toscana, fu comunque introdotto a Napoli da Andrea Ferrucci, che lo utilizzò nella *Tomba di Giovan Battista Cicaro*, definita da Riccardo Naldi "tomba-tabernacolo", proprio perché in essa lo scultore ha «adattato ad un uso funerario motivi che potevano essere piuttosto desunti da altari o tabernacoli eucaristici».<sup>62</sup>

---

rame inciso del Quattrocento, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II, De Luca editore, Roma 1962, pp. 273-289; e di C. Eisler, *The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy*, in «The Art Bulletin», LI, 1969, pp. 107-118, 233-246.

<sup>61</sup> A. Butterfield, C. Elam, *Desiderio da Settignano's Tabernacle* cit.

<sup>62</sup> R. Naldi, *Andrea Ferrucci* cit., pp. 84-87 (in part. p.86).



### III.4. Tabernacoli-reliquiari non eucaristici

Le edicole conservate nella chiesa di Santa Maria Assunta a Positano [cat. 31; fig. 137] e in quella dell'Annunziata a Buccino [cat. 88; fig. 316] pongono il problema del rapporto tra i tabernacoli del *Corpus Domini* e i reliquiari.<sup>63</sup> I due manufatti salernitani, per la forma architettonica e per i temi decorativi che li caratterizzano, si prefigurano infatti come dei veri e propri repositori, in tutto simili a quelli destinati a contenere l'Eucarestia; tuttavia, dai loro corredi epigrafici ricaviamo che essi furono fatti realizzare per ospitare delle reliquie non eucaristiche: a Buccino un frammento del velo blu indossato dalla Vergine nel giorno della Passione di Cristo, e a Positano, forse, una costola di san Vito martire.

Il marmo di Positano fu donato nel 1506 dall'armatore locale Bernabò de Palma;<sup>64</sup> esso raffigura nel mezzo un ciborio a pianta poligonale affiancato da angeli adoranti, mentre i pilastrini che serrano lateralmente la tavola sono abitati ciascuno da due Dottori della Chiesa ospitati in nicchie sovrapposte. Il piede dell'ostensorio insiste su una base, nel cui fronte è incisa l'invocazione S(ANCTE) VITE ORA PRO NOBIS. La scultura di Buccino, realizzata nel 1549 dallo sconosciuto lapicida Bartolo di Petina su commissione della Confraternita dell'Annunziata, discende direttamente dal modello protorinascimentale contraddistinto dalla cella, vegliata da angeli oranti, risparmiata nel fondo di una scatola prospettica.<sup>65</sup> In entrambi i casi, agli angeli è stato affidato il compito di richiamare l'attenzione sulle reliquie, proprio come nei tabernacoli, e, con il loro atteggiamento di devota riverenza, essi costituiscono un esempio di venerazione per i fedeli.

La pratica di prendere in prestito forme e motivi iconografici tipici dei tabernacoli e degli altari del Santissimo Sacramento nella realizzazione dei reliquiari scolpiti nel marmo fu abbastanza diffusa tra gli artisti del Rinascimento.<sup>66</sup>

<sup>63</sup> Per la storia dei reliquiari si veda J. Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Herder & Co., Freiburg im Breisgau 1940.

<sup>64</sup> HOC · OPVS · FIERI · FECIT · BERNABO · DE · PALMA · MCCCCCV.

<sup>65</sup> RECO(N)DIT(VR) HIC PARS VELI / LUGVBRIS B(EA)T(ISSIM)E VIRG(IN)IS SV(M)PTI/B(VS) CO(N)FRATRV(M) A(NNO) D(OMINI) 1549.

<sup>66</sup> Un medesimo discorso si potrebbe fare per i tabernacoli concepiti alla stregua di cornici per immagini miracolose. Si pensi ad esempio al tabernacolo di Isaia da Pisa, ora nel Museo Civico di Viterbo; cfr. G. Zevolini, *Il tabernacolo di Isaia da Pisa per la chiesa della SS. Trinità di Viterbo: un'aggiunta ed una proposta di ricomposizione*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e

Il più famoso tabernacolo-reliquiario è quello realizzato tra il 1482 e il 1484 da Mino da Fiesole per la reliquia del Sangue di Cristo venerata fin dal XIII secolo nella chiesa benedettina di Sant'Ambrogio a Firenze.<sup>67</sup> In riferimento a quest'opera, Giorgio Vasari racconta che Mino «per servizio delle Donne delle Murate fece un tabernacolo di marmo di mezzo rilievo per tenervi il Sacramento, il quale fu da lui con tutta quella diligenza ch'e' sapeva condotto a perfezzione. Il qual non aveva ancora murato, quando inteso le monache di S. Ambruogio – le quali erano desiderose di far fare un ornamento simile nell'invenzione, ma più ricco d'ornamento, per tenervi dentro la santissima reliquia del miracolo del Sacramento – la sufficienza di Mino, gli diedero a fare quell'opera; la quale egli finì con tanta diligenza che, soddisfatte da lui, quelle donne gli diedono tutto quello ch'e' dimandò per prezzo di quell'opera».<sup>68</sup> Stando alla testimonianza del biografo fiorentino, furono quindi le benedettine a indicare all'artista il modello da replicare, suggerendogli in qualche modo di adattare "l'invenzione" del tabernacolo ad un reliquiario.

Doris Carl ha però giustamente notato che nella produzione di reliquiari a frontespizio marmoreo, la scelta di attingere dalla forma dei repositori eucaristici poté essere motivata anche da ragioni pratiche, poiché il vano normalmente destinato alla conservazione delle particole, se chiuso da grate, garantiva la visione diretta dei resti sacri posti entro la *capsella*.<sup>69</sup>

La custodia minesca nasceva per accogliere una reliquia direttamente connessa all'Eucarestia; lo stesso può dirsi, ad esempio, per il tabernacolo-reliquiario scolpito da Domenico Rosselli per l'*Altare del Sacro Chiodo* a Colle Val d'Elsa.<sup>70</sup> Al contrario, furono pensati per contenere le teste di due sante martiri l'*Altare di Santa Fina*, opera di Benedetto da Maiano, ubicato nella Collegiata di San Gimignano,<sup>71</sup> e

---

Storia dell'Arte», 26, 2003, pp. 149-58.

<sup>67</sup> E. Borsook, *Cults and Imagery at Sant'Ambrogio in Florence*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXV, 1981, in part. pp. 175-181.

<sup>68</sup> G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Edizione Giuntina, I, Firenze 1568, p. 301, edizione digitale a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, nel sito [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it).

<sup>69</sup> D. Carl, *Der Fina-Altar von Benedetto da Maiano in der Collegiata zu San Gimignano: Zu seiner Datierung und Rekonstruktion*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXII, 1978, p. 279.

<sup>70</sup> H. Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien* cit., pp. 27, 132 nota 60.

<sup>71</sup> D. Carl, *Der Fina-Altar von Benedetto da Maiano* cit., pp. 265-286.

l'*Altare di Santa Caterina* messo in opera da Giovanni di Stefano nella chiesa di San Domenico a Siena, con il contributo del Sodoma, che arricchì la parete intorno alla pala con gli affreschi raffiguranti lo svenimento e l'estasi della santa.<sup>72</sup>

Pur presentandosi prossimo alla forma artistica di un monumento sacramentale, l'*Altare di Santa Fina* è immediatamente riconoscibile nella sua funzione, poiché esso ingloba all'interno della sua struttura architettonica il sarcofago e un fregio istoriato con scene della vita della santa; anche l'*Altare di Santa Caterina*, la cui pala ha assunto l'aspetto di un tabernacolo, non lascia spazio ad equivoci, non solo per la presenza dell'epigrafe dedicatoria, ma anche per il busto-ritratto della martire domenicana effigiato al di sopra della cella che custodisce la reliquia del capo.

Da un punto di vista tipologico, la differenza tra tabernacolo e reliquiario è segnata comunque da una linea molto sottile; d'altra parte, non va dimenticato che il tabernacolo eucaristico è esso stesso un reliquiario, nella misura in cui accoglie l'Ostia consacrata, che è il corpo, dunque reliquia, di Cristo. Spesso però l'intercambiabilità dei temi decorativi ha generato confusione, esattamente come è accaduto per l'edicola di Positano, che è stata pubblicata da Antonio Braca come «pluteo marmoreo d'altare per la custodia dell'eucarestia o con maggiore probabilità delle reliquie di san Vito».<sup>73</sup> L'assenza di temi iconografici di chiaro contenuto eucaristico e la presenza dell'epigrafe in onore di san Vito, paleograficamente coerente con l'altra iscrizione scolpita nel marmo, che ricorda il committente e l'anno di esecuzione, sembrano però non lasciare spazio a dubbi circa l'originaria destinazione del manufatto, che potrebbe effettivamente essere servito come reliquiario finché, nel 1599, la Confraternita del Corpo di Cristo non fece eseguire una nuova custodia in forma di busto in argento e rame dorato [cat. 31].

---

<sup>72</sup> H. Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien* cit., pp. 88, 162-163 nota 191.

<sup>73</sup> A. Braca, *Vicende artistiche fra Napoli e la costa d'Amalfi in età moderna*, presso la Sede del Centro, Amalfi 2004, p. 61.

## CAPITOLO IV

### ALTARI E CAPPELLE DEL CORPO DI CRISTO IN CAMPANIA PRIMA DEL CONCILIO DI TRENTO

#### IV.1. Tipologia, topografia, committenza

È opportuno precisare fin da subito che in storiografia è invalsa la tendenza ad utilizzare il termine “cappella” per indicare sia un ambiente autonomo – “sfondato” diremmo – indipendente o compreso all’interno di un più ampio organismo architettonico, che il solo altare a frontespizio, inteso come rivestimento parietale. Tale consuetudine, che investe anche la letteratura specialistica sull’arte e l’Eucarestia, trae origine dall’antica prassi documentaria di definire l’altare con la doppia formula “altare *seu* cappella”, ed è motivata dall’impossibilità di stabilire una netta distinzione, in termini di funzioni liturgiche assolute, tra le due forme architettoniche. Tuttavia, che si trattasse di una cappella “sfondata” o di un semplice altare, ottenere il patronato del luogo riservato al Santissimo Sacramento, ovvero dello spazio liturgicamente più importante subito dopo l’altare maggiore, costituì uno dei privilegi più ambiti da nobili e prelati nel corso del Rinascimento. Molti di essi furono disposti ad investire grosse somme di denaro per finanziare ricchi apparati decorativi, ottenendo spesso in cambio la possibilità di essere seppelliti in prossimità della tomba di Cristo, rappresentata dal tabernacolo per le Sacre Specie. Questa aspirazione a ricreare un nesso visivo e ideale tra il sepolcro di Cristo e quello del committente il più delle volte si concretizzò nella costruzione di un avello terragno ricavato ai piedi della mensa o di un ricco mausoleo sistemato in prossimità dell’altare. Alcuni casi maggiori di questo tipo, rintracciati entro un’area geografica che va perlopiù da Roma in su, sono stati passati in rassegna da Francesco Caglioti nel 2003 durante un intervento tenuto in occasione delle giornate di studio sul tema delle *Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, svolte presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze.

Come ha precisato lo studioso, dal punto di vista topografico il fenomeno conobbe una casistica assai varia, generalmente determinata dall’assetto spaziale della singola

chiesa; pertanto l'altare o la cappella eucaristica, nel rispetto dell'organizzazione gerarchica degli spazi, poteva trovare posto nella crociera, *in cornu Evangelii*, oppure, «in circostanze più rare, condizionate da preesistenze troppo difficili da modificare», dal lato dell'Epistola, o addirittura, in un vano perimetrale aperto nella navata; gli altari a frontespizio offrivano, inoltre, l'opportunità di sfruttare pilastri e tramezzi, ai quali sovente essi erano addossati.<sup>74</sup>

Là dove le consuetudini liturgiche prevedevano invece la sistemazione della riserva eucaristica presso l'altare maggiore già prima del Concilio di Trento, le attenzioni dei committenti si rivolgevano al patronato delle cappelle maggiori; in tal senso, a Roma, le ambiziose aspirazioni di alcuni autorevoli personaggi offrirono allo scultore Andrea Bregno lo spunto per inventare una sorta di “monumento eucaristico”, in cui la tomba e la custodia sacramentale sono incluse all'interno della stessa struttura architettonica, giustificandone pertanto la collocazione all'interno della tribuna dell'edificio ecclesiale, in asse con l'altare maggiore.<sup>75</sup> Questa tipologia monumentale fu inaugurata con il *Monumento di Raffaele della Rovere*, montato nel 1477 al centro della tribuna dei Santi Apostoli,<sup>76</sup> e trovò un'ulteriore manifestazione nella *Tomba di Costanza Ammannati* [fig. 3], madre del cardinale Jacopo Ammannati Piccolomini, collocata invece nel presbiterio di Sant'Agostino, alla destra liturgica dell'altare, dove a farle da *pendant* dal lato dell'Epistola era la tomba del figlio

---

<sup>74</sup> F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento* cit., pp. 58-62. Secondo Caglioti il prototipo topografico e decorativo della cappella eucaristica rinascimentale fu offerto da papa Eugenio IV con la *Capella Parva*, eretta nel «secondo per importanza fra gli ambienti consacrati nella reggia vaticana», subito dopo la *Capella Magna*. Alla decorazione della *Parva* contribuì attivamente Donatello scolpendo il celebre altare, ridotto dopo l'intervento architettonico di Antonio da Sangallo il Giovane (1538) al solo tabernacolo, oggi custodito nel Tesoro di San Pietro in Vaticano. Sulle vicende dell'altare donatelliano cfr. soprattutto F. Caglioti, *Donatello ... e aiuti, Tabernacolo eucaristico (1432-33)*, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, vol. *Testi/Schede*, Franco Cosimo Panini Editore, Modena 2000, pp. 922-927.

<sup>75</sup> S. De Blaauw, *Private Tomb and Public Altar: The Origins of the Mausoleum Choir in Rome in Memory & Oblivion*, Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art (Amsterdam 1996), a cura di W. Reinink e J. Stumpel, Dordrecht 1999, p. 479.

<sup>76</sup> Per la corretta comprensione della tipologia monumentale e la ricostruzione del *Monumento di Raffaele della Rovere*, i cui frammenti sono divisi tra la cripta e la chiesa dei Santi Apostoli (cataletto con *gisant* accompagnato da due spiritelli dolenti), il Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City (nicchie con i *Santi Filippo e Giacomo*) e lo Staatliche Museen di Berlino (fastigio del tabernacolo con due angeli semidistesi e appoggiati ad una quercia, simbolo araldico dei Della Rovere), così come delle *Tombe Ammannati*, si legga l'intervento di F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento* cit., pp. 83-86, p. 104 figg. 32-34.

Jacopo [fig. 4], tipologicamente identica ma al contempo complementare, poiché al posto del ricetto eucaristico inglobava l'edicola per gli olî santi.<sup>77</sup>

Allo stato attuale degli studi non si conoscono altri episodi riconducibili a questa singolare tipologia, né, nonostante le apparenze, può essere ritenuto un vero e proprio “monumento eucaristico” quello del vescovo Vincenzo Galeota esistente nella Cattedrale di Squillace, poiché il suo aspetto è il risultato di un restauro malaccorto, eseguito nel 1983, che ha sovrapposto la pala dell'altare sacramentale alla parte inferiore del sepolcro, ricongiungendo, sebbene in maniera del tutto incongrua, gli unici elementi superstiti della Cappella del Corpo di Cristo fondata nel 1513 dal Galeota e semidistrutta dal terremoto del 1783.<sup>78</sup>

Poter rivendicare il diritto di essere sepolti accanto al tabernacolo non rappresentò sempre una condizione indispensabile per donare un altare eucaristico. A Napoli, ad esempio, nel 1506, i monaci benedettini della chiesa dei Santi Severino e Sossio accordarono al nobile Marino Tomacelli la possibilità di provvedere alla realizzazione di una nuova pala per l'altare maggiore con funzione di custodia

---

<sup>77</sup> Le due *Tombe Ammannati*, inaugurate nel 1477, pochi mesi dopo quella di Raffaele della Rovere, oggi si trovano nel cortile dell'ex-convento di Sant'Agostino. Quella del cardinale Jacopo fu lavorata da Andrea Bregno e Mino da Fiesole; al solo Bregno spetta invece la paternità della tomba di Costanza, che include un tabernacolo eucaristico più antico. Cfr. F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento* cit., pp. 86-88.

<sup>78</sup> F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento* cit., 1017-1022, p. 1018 fig. 51; Idem, *Due Virtù marmoree del primo Cinquecento napoletano emigrate a Lawrence, Kansas: i Carafa di Santa Severina e lo scultore Cesare Quaranta per San Domenico Maggiore*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 48, 2004(2005), pp. 343-344; M. Panarello, *Sull'attività di Cesare Quaranta: considerazioni e nuove proposte attributive in periodo di rinnovamento della cultura rinascimentale calabrese*, in *Cinquantacinque racconti per i Dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro Studi sull'attività artistica dell'Italia meridionale “Giovanni Previtali”, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2013, pp. 96, 100-101, e fig. 1.

Il vescovo Galeota, per volontà testamentaria, fu sepolto a Napoli, nella chiesa della Santissima Annunziata, dove, stando alla testimonianza di Cesare d'Engenio (*Napoli sacra*, per Ottavio Beltrano, Napoli 1623, p. 413; seguito da C. De Lellis, *Aggiunta alla Napoli sacra dell'Engenio*, III, Napoli entro il 1689, BNN, ms. X.B.22, cc. 131v-132r, edizione digitale a cura di E. Scirocco, M. Tarallo e S. De Mieri nel sito [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it); C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* [...], giornata II, Stamperia di Giacomo Raillard, Napoli 1692, p. 948, edizione digitale a cura di S. De Mieri e F. De Rosa nel sito [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)) lo scultore Girolamo Santacroce eresse un sepolcro entro il 1524. Il monumento, distrutto durante il famoso incendio della chiesa nel 1757, si trovava all'interno della Cappella di Sant'Antonio da Vienna, concessa al presule il 16 maggio del 1516, con la clausola di poterla ristrutturare e adibire ad uso funerario entro i successivi due o tre anni. Cfr. G.B. D'Addosio, *Origini, vicende storiche e progressi della Real Santa Casa dell'Annunziata di Napoli*, nei tipi di Antonio Cons, Napoli, 1883, p. 141 e nota 2; R. Naldi, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Electa Napoli, Napoli 1997, p. 105 nota 56, p. 191 n. F5.

sacramentale e a tale scopo, il Tomacelli, compilando il proprio testamento, destinava una dote di 300 ducati, ma al contempo eleggeva come luogo di sepoltura per sé e per «tucti li homini de casa Tomacella» la Cappella di San Benedetto, impedendo ai benedettini di alienarla o cederne il patronato [doc. 7].<sup>79</sup> Lo stesso avvenne presso l'Abbazia di Montevergine, dove all'altare maggiore opistografo dedicato da Luigi III di Capua non era associata la tomba del committente, il quale col proprio testamento, dettato il 24 ottobre del 1550 al notaio Antonio Nolfi di Pietracatella, scelse di essere sepolto nella chiesa di Santo Stefano a Riccia, nel medesimo avello terragno, posto ai piedi dell'altare, in cui già riposava il padre Bartolomeo III [cat. 79].

Al contrario, l'impegno a realizzare a proprie spese «la custodia del Santissimo Corpo de Nostro Signore Jhesu Christo con lo altare» permise al nobile napoletano Tommaso Oliviero di ottenere uno spazio nella tribuna della chiesa della Santissima Annunziata, in cui poter allestire il proprio sacello. A giudicare dal tenore del documento notarile, col quale il 15 maggio del 1526 venne suggellato l'accordo tra le parti, c'è da credere che l'organizzazione della cappella da costruirsi – designata come luogo in cui riporre la custodia eucaristica prima ancora di cederne il patronato – fosse stato imposto dai governatori dell'Annunziata; il progetto di allestimento, affidato allo scultore Girolamo Santacroce, prevedeva la presenza della mensa eucaristica affiancata da due *sediali* «ad modo de sepulcro sive cantaro» [doc. 10]. Nessun elemento di questi arredi marmorei è scampato all'incendio che devastò quasi per intero la chiesa dell'Annunziata nella notte del 24 gennaio del 1757. Sappiamo però che, nel rispetto della gerarchia liturgica, la Cappella Oliviero si sviluppava a lato dell'altare maggiore dalla parte del Vangelo.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> L'epigrafe scolpita nella perduta tomba è trascritta da C. d'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra* cit., p. 329: «Marinus Tommacellus Regis Ferdinādi Primi Secretarius, sub / eodem Rege per longam vitam, multarum Legationum munieribus functus in patria obiit. Aramq. hanc vivens statuit, & / mortuo sibi locum legit. vixit dum vixit alijs magis, quam sibi / vix. ann. LXXXXVI. M.D. obiit. A. M.D.XV».

<sup>80</sup> Secondo quanto riportato nel rogito notarile [doc. 10], a Tommaso Oliviero veniva concesso lo spazio «da la parte verso la cappella del reverendissimo Episcopo de Squillace, quale sta da la parte sinistra quando se trase ad ditta ecclesia». Per la disposizione della Cappella Oliviero all'interno della tribuna dell'Annunziata si legga anche G.B. D'Addosio, *Origini, vicende storiche e progress* cit., pp. 140-145.



## IV.2. I primi luoghi di culto autonomi dedicati all'Eucarestia documentati in Campania

Sebbene non sia possibile escludere che un certo numero di spazi autonomi destinati al culto e alla conservazione dell'Eucarestia esistesse già nel Basso Medioevo, in Campania le prime attestazioni a riguardo si ritrovano soltanto a partire dalla metà del XV secolo.<sup>81</sup>

La prima cappella autonoma dedicata al Corpo di Cristo, di cui ho recuperato notizia, fu fatta costruire intorno al 1455 nella Cattedrale di Sessa Aurunca da Jacopo Martini (o De Martino), vescovo della diocesi sessana dal 1426 al 1462.<sup>82</sup> Dell'originario complesso decorativo, allestito in un vano extraperimetrale che si apre sulla navata settentrionale della chiesa, resta ben poco: dopo vari rimaneggiamenti subiti nel corso degli ultimi due secoli, la cappella è diventata un ambiente di servizio che mette in comunicazione la sagrestia con il Palazzo Vescovile [fig. 5]; tuttavia, essa conserva ancora l'antico portale sormontato da un arco acuto che fa da cornice al ritratto a rilievo del vescovo Martini, immortalato mentre, genuflesso, raccoglie in un calice il sangue che sgorga dalle ferite di Cristo [fig. 6].<sup>83</sup> Alla sua morte, il presule fu sepolto all'interno di questo sacello, e dopo di lui anche i suoi discendenti, che acquisirono il patronato del luogo sacro. Le fonti storiche tacciono sull'aspetto della tomba di Jacopo Martini, ma stando alla testimonianza settecentesca dell'erudito Tommaso de Masi del Pezzo, doveva trattarsi di una sepoltura terragna segnalata unicamente dall'epigrafe;<sup>84</sup> ciò che conferiva importanza al sito, dunque, non era

---

<sup>81</sup> Per il resto d'Italia, tra i casi noti in letteratura di altari trecenteschi consacrati al Sacramento, H. Capary, *Kult und Aufbewahrung der Eucharistie* cit., p. 105, e O. Nußbaum, *Die Aufbewahrung der Eucharistie* cit., p. 431 e note 32-33, segnalano quelli allestiti nel 1346 nel Duomo di Milano, nel 1355 in Santa Maria Novella a Firenze e nel 1387 in San Lorenzo a Firenze.

<sup>82</sup> Su questa cappella esiste un ricco studio basato sulla lettura delle fonti d'archivio, compilato sul volgere dell'Ottocento da Giovanni Maria Diamare, vescovo di Sessa Aurunca. G.M. Diamare, *La chiesa di Sessa e la Santissima Eucarestia*, Tipografia Artigianelli, Napoli 1896. L'anno di edificazione della cappella è indicato in Idem, *Memorie critico-storiche della chiesa di Sessa Aurunca*, II, Tipografia Artigianelli, Napoli 1907, p. 82.

<sup>83</sup> Nell'architrave della mostra marmorea si legge: † CALICEM · SALUTARIS · ACCIPIAM. † HOC · EST · CORPUS · MEUM. L'attuale cancello in legno che chiude la cappella fu fatto realizzare nel 1758, in sostituzione di uno più antico: cfr. G.M. Diamare, *La chiesa di Sessa* cit., 1896, p. 28 nota 1. Più avanti nel testo (pp. 43-44), Diamare descrive i rifacimenti architettonici promossi nell'Ottocento all'interno del sacello.

<sup>84</sup> T. de Masi del Pezzo, *Memorie storiche degli aurunci antichissimi popoli dell'Italia e delle loro*



l'ostentata magnificenza di un monumento funerario, quanto il ruolo liturgico affidato al luogo, consacrato al *Corpus Domini* e fin dal 1455 preposto, secondo il vescovo Giovanni Maria Diamare, ad accogliere la riserva eucaristica.<sup>85</sup> La Cappella Martini, identificandosi al contempo come luogo del “sepolcro di Cristo” e luogo di sepoltura del committente, si pone così in anticipo rispetto ad analoghe soluzioni documentate nel resto d'Italia e, allo stato attuale degli studi, costituisce un esempio precoce rispetto all'intero ambito campano, dove le evidenze superstiti costringono ad attendere l'inizio del nuovo secolo per ritrovare altre cappelle o altari gentilizi con destinazione sepolcrale adibiti alla conservazione del Santissimo.<sup>86</sup>

Non sono sufficienti, infatti, le informazioni di cui dispongo per chiarire quali fossero l'aspetto, il ruolo liturgico specifico e l'esatta posizione topografica di una cappella del Corpo di Cristo documentata nel 1485 all'interno della chiesa napoletana di Santa Caterina a Formiello. La memoria di questo perduto monumento è affidata ad un atto notarile – mai pubblicato integralmente – recuperato tra le carte dell'Archivio di Stato di Napoli da Gaetano Filangieri di Satriano [doc. 1]. Il documento in questione fu confezionato il 5 dicembre 1485 per suggellare un accordo tra i Celestini, che al tempo officiavano nella chiesa di Santa Caterina, e il notaio Rauccio de Rao, al quale i primi concedevano «quamdam cappellam cancellatam cancelis ferreis sub vocabulo Corporis Christi constructam et hedificatam in ecclesia dicti monasterii inter januam magnam ex latere destro cum quadam sepultura terranea sistente in pede altaris», con la possibilità inoltre di rinnovarla o ricostruirla a suo piacimento.

Perfettamente conservata nel suo aspetto originario è, invece, una pala scolpita,

---

*principali città Aurunca e Sessa*, Per Giuseppe Maria Severino-Boezio, Napoli 1761, p. 134, riporta anche la perduta epigrafe: «JACOBUS CARACZ. / COGTO MARTINUS / SPISCOPUS SUESSAN. / HIC SITUS EST». In G.M. Diamare, *La chiesa di Sessa* cit., 1896, pp. 39-40, sono raccolte, invece, le iscrizioni sepolcrali dei discendenti del vescovo sepolti all'interno della cappella.

<sup>85</sup> G.M. Diamare, *La chiesa di Sessa* cit., 1896, p. 28-29, credette che a tale scopo, fin dalla metà del XV secolo, fosse preposto il tabernacolo murato nell'odierna Cappella del Santissimo Sacramento, il quale, in realtà, potrebbe essere stato realizzato almeno un cinquantennio più tardi [cat. 47].

<sup>86</sup> L'iniziativa promossa dal vescovo Jacopo Martini, pur non raggiungendo gli stessi esiti di fasto artistico, anticipa quanto organizzato dai Medici nella testata del transetto sinistro di San Lorenzo a Firenze; qui, nel 1461, con la consacrazione dell'altare eseguito da Desiderio da Settignano veniva esplicitato il nesso tra altare eucaristico e monumento funebre, secondo un modello che sarebbe stato poi più volte ripreso da mecenati fiorentini e romani. Per una disamina dell'argomento si rimanda a F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento* cit., pp. 75-79.

eseguita per il Succorpo della Cattedrale di Nola verosimilmente sul volgere del Quattrocento su commissione di Gentile Orsini [cat. 20; fig. 90]. Il retablo, ricomposto idealmente al di sopra di una mensa, costituisce un perfetto esempio di altare a frontespizio collocato immediatamente alla destra liturgica di quello principale.

### IV.3. Appunti sull'evoluzione formale degli altari eucaristici: dal trittico "fiorentino" alla pala a tuttotondo di Annibale Caccavello

Nel 1469, a soli diciotto anni, moriva Maria d'Aragona, figlia del re Ferrante e moglie di Antonio Piccolomini, duca di Amalfi; per commemorare la principessa aragonese ci si rivolse a Firenze allo scultore Antonio Rossellino, al quale il Piccolomini affidò il compito di allestire nella chiesa di Santa Maria di Monteoliveto una cappella funeraria. Nel portare a compimento l'incarico ricevuto, Rossellino replicò lo schema già adottato per la Cappella del Cardinale del Portogallo nella chiesa olivetana di San Miniato al Monte a Firenze, disponendo lungo le pareti laterali del sacello napoletano, da un lato, il monumento funebre di Maria e, dall'altro, un *sediale*; alla parete di fondo addossò invece l'altare con la sua cona scolpita nel marmo.<sup>87</sup> La pala Piccolomini, realizzata tra il 1471 e il 1474, è concepita come un trittico, scandito da lesene, ospitante nel mezzo la tavola a mezzorilievo col Presepe, affiancata da due montanti laterali decorati con le immagini a figura intera e a tuttotondo di San Giacomo e di San Giovanni Evangelista, entrambi accolti entro nicchie dal catino conchigliato, al di sopra delle quali si aprono dei clipei ospitanti busti di Profeti [fig. 2].

La presenza a Napoli di questi capolavori impresso una grande svolta nell'ambiente artistico locale, innescando da parte della committenza, sia laica che ecclesiastica, un immediato processo di emulazione del modello fiorentino. Non è mia intenzione recuperare la memoria di tutte le cappelle gentilizie nate sull'esempio della Piccolomini; piuttosto mi soffermerò a raggruppare intorno a questo episodio le fondazioni eucaristiche che discendono dall'impianto strutturale dell'ancona progettata da Antonio Rossellino, poiché nell'evoluzione formale degli altari del *Corpus Domini* della Campania il punto di partenza è segnato proprio da questo genere di arredo.

---

<sup>87</sup> Sull'argomento: D. Carl, *New documents for Antonio Rossellino's altar in the S. Anna dei Lombardi, Naples*, in «The Burlington Magazine», CXXXVIII, 1996, pp. 318-320; F. Caglioti, *Benedetto da Maiano a Philadelphia: un terzo "Spiritello" per l'Altare Correale di Napoli*, in *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali. Siena, Università degli Studi, dicembre 1998 – Napoli, Università degli Studi «Federico II», febbraio 1999 – Pisa, Scuola Normale Superiore, maggio 1999*, a cura di F. Caglioti, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, V, 2000, *Quaderni* 1-2, pp. 117-134.

La più antica pala pervenuta va riconosciuta nell'opera ubicata nel Succorpo del Duomo di Nola, fatta realizzare sul volgere del Quattrocento dal nobile Gentile Orsini [cat. 20; fig. 90]. La pala nolana, oggi priva della mensa sottostante, mutua dall'invenzione del Rossellino l'impostazione della cornice classicheggiante e l'idea di raffigurare santi entro nicchie; trattandosi comunque di un arredo preposto alla conservazione del Sacramento, essa ha finito per inglobare il ricetto, che riprende nel disegno e nei temi decorativi lo scomparto principale del tipico tabernacolo a parete protorinascimentale.

Le novità fiorentine introdotte nella capitale del Regno trovarono presto risposte anche nei centri feudali più distanti, dove la manodopera locale si mostra capace di soddisfare i gusti della committenza: dovette conoscere i marmi olivetani o comunque le sue derivazioni l'anonimo lapicida, formatosi forse a Napoli tra il nono e decimo decennio del Quattrocento, che scolpì un altare eucaristico per la Chiesa Matrice di Cassano Irpino, di cui resta murata una metà nella facciata della cosiddetta "Casa Vecchia" [cat. 28; figg. 123-124].

Il ricordo dell'invenzione rosselliniana è presente pure negli altari cinquecenteschi conservati a Serre, nella chiesa di San Martino [cat. 69; fig. 242], e a Cava dei Tirreni, nella chiesa di San Pietro a Siepi [cat. 82; fig. 281]; questi due monumenti presentano nel mezzo un pannello concepito ancora alla maniera dei tabernacoli a parete, ma i santi che abitano gli scomparti laterali non sono più figure a tutt'ondo poste entro nicchie, bensì sculture rese con la tecnica del mezzorilievo. Nel vertice dell'ancona di Cava dei Tirreni, inoltre, è stata aggiunta un'edicola raffigurante l'Annunciazione: tale sistema di coronamento è una trovata compositiva ripresa dall'*Altare dell'Adorazione dei Magi* progettato dallo scultore spagnolo Bartolomé Ordóñez per la Cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli.<sup>88</sup>

Nel Cinquecento si inizia a sperimentare l'unificazione del campo figurativo: scomparsi i pilastri laterali riservati a santi e profeti, lo spazio del quadro appare interamente occupato da glorie di angeli festanti che elevano in volo un tempietto o una pisside, nel cui specchio principale si apre lo sportello che dà accesso al ricetto. Questo è il motivo decorativo che contraddistingue i marmi eucaristici del Museo

---

<sup>88</sup> F. Speranza, *Nella cerchia napoletana di Bartolomé Ordóñez: considerazioni su Giovan Giacomo da Brescia*, in «Studi di storia dell'arte», 7, 1996, p. 113.

Diocesano di Nola [cat. 42; fig. 167], della chiesa di Santa Maria a Pugliano in Ercolano [cat. 80; fig. 274], di San Nicola di Bari in Cava dei Tirreni [cat. 81; fig. 277], e la pala opistografa dell'Abbazia di Montevergine [cat. 79; figg. 267-269].

Nella categoria dei quadri scolpiti a campo figurato unito vanno inclusi anche gli altari privi del tabernacolo fisso, sui quali tornerò nel prossimo paragrafo. Dal punto di vista iconografico, ciò che contraddistingue tale famiglia tipologica è la presenza costante dell'immagine di Cristo, accompagnato o no da angeli, ritratto con la croce e nell'atto di versare il proprio sangue in un calice posto ai suoi piedi, all'interno del quale sovente compare anche l'Ostia consacrata. Casi di questo tipo si trovano nel Museo Campano di Capua [cat. 58; fig. 208], nella Cattedrale di Aversa [cat. 59; fig. 209] e ancora in quella di Sorrento [cat. 68; fig. 236]. Ugualmente incentrate sul tema devozionale del Corpo e Sangue di Cristo erano pure la *Cappella Miroballo*, la quale, prima di essere smembrata e trasferita in frammenti in un altro luogo di culto, si ergeva nella chiesa di San Francesco in Piazza Municipio a Castellammare di Stabia [cat. 30; figg. 127-132], la *Cappella Barrile* edificata nella Cattedrale di Napoli [catt. 48-52; figg. 181-185] e il trittico opistografo realizzato per la chiesa di San Francesco a Teggiano [catt. 70-74; figg. 248-253]. Questi ultimi tre episodi costituiscono delle singolari varianti su cui vale la pena di soffermarsi, poiché ciascuno di essi rappresenta una soluzione che al momento non trova altri riscontri nella produzione delle pale eucaristiche della Campania, e di cui, purtroppo, non possono essere indicati gli eventuali modelli di riferimento.

Dall'atto di commissione stipulato nel 1505 tra lo scultore Tommaso Malvito e il committente, Giovanni Miroballo [doc. 5], sappiamo che la pala dell'altare di Castellammare di Stabia era articolata su due registri sovrapposti: quello superiore contraddistinto dal Corpo e Sangue di Cristo affiancato da angeli oranti, quello inferiore da una Pietà; poiché di tale complesso figurativo non restano che singoli frammenti erratici, non possediamo certezze sull'aspetto delle partiture architettoniche a cui era affidato il compito di raccordare tra loro i singoli elementi che componevano i due registri. Anche della Cappella Barrile sopravvivono solo dei frammenti, e tuttavia, a differenza di quelli stabiesi, essi si prestano ad un'agevole ricomposizione: si tratta di tre nicchie con sviluppo concavo, entro cui sono scolpiti ad altorilievo Cristo con la Croce e il calice, San Giovanni Evangelista e San Matteo;

questi tre pannelli, separati da spesse paraste decorate a candelabre, formavano una pala di modeste dimensioni sormontata da una coppia di angeli oranti aggettanti a rilievo dal paramento murario. Infine vi è l'ancona di Teggiano, pure agevolmente ricostruibile mettendo insieme i singoli elementi oggi divisi tra il Museo Diocesano e la chiesa di San Francesco; la scultura in questo caso era concepita come un trittico decorato con episodi legati al tema del sacrificio divino: accanto al consueto Corpo e Sangue di Cristo, questa volta tra l'altro accompagnato dai Santi Francesco e Antonio, compaiono le scene della Resurrezione, del Noli me tangere e del Cristo che appare alle pie donne. Il tutto era coronato da una lunetta, anch'essa scolpita su entrambi i lati, con le effigie del Padre Eterno, da una parte, e quella del Cristo col vessillo della Resurrezione, dall'altro.

Recuperando il discorso sulle pale sacramentali con funzione di repositorio, va notato che allo scadere della prima metà del Cinquecento fu sperimentata una variante significativa, attestata dalle due pale "gemelle" conservate l'una a Quadrelle, nella chiesa della Santissima Annunziata [cat. 85; fig. 302], e l'altra a Cava dei Tirreni, nella chiesa di San Michele Arcangelo [cat. 86; fig. 303]. In entrambi i casi il tabernacolo propriamente detto ha riacquisito la forma di un'architettura templare in miniatura, ma ai lati della custodia ora sono montati dei riquadri (due per parte, sovrapposti tra loro) con scene veterotestamentarie a carattere narrativo, il cui contenuto allude a temi eucaristici: *Abramo incontra Melchisedech*, *La caduta della manna*, *Elia e l'angelo* e *Il sacrificio di Isacco*. Nella base dei manufatti il tradizionale basamento epigrafico è stato sostituito con una predella raffigurante l'*Ultima cena*.

Il processo di trasformazione dell'altare eucaristico rinascimentale trova a Napoli il suo compimento a metà del XVI secolo nell'altare maggiore della chiesa di San Giovanni a Carbonara, realizzato da Annibale Caccavello in collaborazione con un altro scultore, con ogni probabilità identificabile in Giovanni Antonio Tenerello.

Il complesso decorativo fu smembrato nel 1746 per lasciare posto ad una nuova mensa di gusto tardobarocco, commissionata dal frate agostiniano Paolo d'Israele; attraverso un accurato studio delle antiche descrizioni della chiesa Riccardo Naldi è riuscito a ricostruire idealmente il monumento cinquecentesco, riconoscendone gli elementi superstiti in un *San Giovanni Battista* [fig. 312] e in un *Sant'Agostino* [fig.

313], attualmente sistemati a ridosso dei pilastri dell'arco trionfale della chiesa, e in un altare [fig. 314], trasportato nel Settecento nella parrocchia di Santa Sofia (già Santa Maria della Consolazione a Carbonara).<sup>89</sup> Tale mensa, rimaneggiata nel XVIII secolo, conserva il paliotto con il *Battesimo di Cristo*, la predella articolata in tre scomparti ospitanti ciascuno la *Decollazione del Battista*, il *Compianto sul Cristo morto* e *Sant'Agostino e il fanciullo sulla riva del mare*, e un suppedaneo, nel cui prospetto è raffigurato il *Sacrificio di Isacco*.<sup>90</sup>

La macchina marmorea, ricordata dall'Engenio in poi come opera dello scultore di Massa Lubrense,<sup>91</sup> fu descritta accuratamente per la prima volta da Pompeo Sarnelli con le seguenti parole: «Veggonsi su l'altar maggiore [di San Giovanni a Carbonara] due angioletti di marmo, con una pisside similmente di marmo in vece di tabernacolo collocata in mezzo delle statue di San Giovambattista e di Sant'Agostino, opere di Annibale Caccavello, illustre scultor napoletano, il quale fiorì nel 1560. L'altar maggiore è di marmo con un rilievo per paliotto, dove si vede San Giovambattista che battezza Nostro Signore. Sopra l'altare c'è un picciolo rilievo di marmo

---

<sup>89</sup> R. Naldi, *L'altare maggiore di San Giovanni a Carbonara*, in *Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giovan Domenico d'Auria. Sculture 'ritrovate' tra Napoli e Terra di Lavoro 1545-1565*, a cura di R. Naldi, Electa Napoli, Napoli 2007, pp. 9-59, cui si deve anche la conferma dell'autografia caccavelliana delle sculture e l'attribuzione della statua di *Sant'Agostino* a Giovanni Antonio Tenerello.

L'altare settecentesco è stato trasferito anch'esso nella parrocchia di Santa Sofia dopo la Seconda guerra mondiale.

<sup>90</sup> Alle due estremità della predella sono state apposte le seguenti iscrizioni: ALTARE / PERPETVO / PRIVILEGIAT. // PRO FERIA VI / ET SAB. CON/CES. A CLEM. XII / 1738.

<sup>91</sup> C. d'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra* cit., p. 158; C. Tutini, *De' pittori, scultori, architetti, miniatori et ricamatori neapolitani et regnicoli*, 1664 c., in O. Morisani, *La letteratura artistica a Napoli tra il '400 ed il '600*, F. Fiorentino, Napoli 1958, p. 130; D.A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica, e fedelissima esposta a gli occhi, & alla mente de' curiosi [...]*, I, Nella nuova stampa del Parrino, Napoli 1700, p. 308, edizione digitale a cura di P. Santucci e F. Loffredo nel sito [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it); P. Troyli, *Istoria generale del Reame di Napoli, ovvero stato antico e moderno delle regioni e luoghi che 'l Reame di Napoli compongono, una colle loro prime popolazioni, costumi, leggi, polizia, uomini illustri, e monarchi*, IV/4, Napoli 1752, p. 447; C. Celano, *Notitie del bello* cit., giornata I, p. 229, edizione digitale a cura di M.L. Ricci nel sito [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it). L'ultimo a vedere l'altare di Annibale Caccavello fu B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, II, edizione a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Paparo Edizioni, Napoli 2003, p. 138; l'opera viene comunque ricordata anche dopo la sua rimozione da G.B. Chiarini, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal can.° Carlo Celano [...]*, I, Stamperia di Nicola Mencia, Napoli 1856, p. 501, e da G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1872, p. 29.



rappresentate Abramo che sta per immolare Isaac».<sup>92</sup>

Il programma iconografico messo in opera dal Caccavello prevedeva, dunque, l'originale soluzione di una pala a tutto tondo composta da due statue libere da qualsiasi partitura architettonica e da un tabernacolo a forma di pisside sostenuto da angeli. Quest'ultimo gruppo è l'unico elemento non pervenuto: esso, forse, andò disperso già nel 1746, poiché la lettura delle più tarde descrizioni della chiesa non consente in alcun modo di seguirne gli spostamenti, a differenza di quanto, invece, è possibile fare per le due statue a tuttotondo.<sup>93</sup>

Il doppio programma iconografico che caratterizzava l'altare, al contempo, rendeva omaggio ai santi titolari della chiesa e dell'ordine agostiniano e alla liturgia eucaristica. Il primo dei due programmi era affidato alle statue di *San Giovanni Battista* e di *Sant'Agostino*, le quali, disposte ai lati del ciborio, poggiavano direttamente sulla predella della mensa, in corrispondenza delle formelle con la *Decollazione del Battista* e con *Sant'Agostino e il fanciullo sulla riva del mare*. Il secondo programma andava letto in senso ascensionale, attraverso la sequenza *Battesimo di Cristo – Compianto sul Cristo morto – Sacrificio di Isacco – Ciborio*, divisa tra il paliotto, la formella centrale della predella e la base su cui era innalzato il ciborio stesso.<sup>94</sup>

Il motivo della custodia, a forma di tempietto o di pisside, sostenuta da coppie o gruppi di angeli in volo non rappresentava un elemento nuovo, essendo diventata, come detto in precedenza, già dall'inizio del Cinquecento, uno dei temi decorativi ricorrenti nei tabernacoli e nelle ancone del Corpo di Cristo; innovativa era, invece, la sua conversione dal formato del bassorilievo in un arredo a tutto tondo, ovvero nel primo ciborio *stricto sensu* apparso sulla scena napoletana. Molto probabilmente, il

---

<sup>92</sup> P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli 1685, pp. 130-131, edizione digitale a cura di G. Acerbo nel sito [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it).

<sup>93</sup> Inizialmente le due statue trovarono posto entro delle edicole ricavate nell'arco trionfale del presbiterio; a seguito dei restauri ottocenteschi diretti da Federico Travaglini furono trasferite entrambe nella Cappella del Presepe della famiglia Recco, per poi essere separate all'inizio del Novecento, quando il *Sant'Agostino* fu posto nella Cappella di Somma e il *San Giovanni Battista* fu trasportato nella chiesa della Consolazione. Cfr. R. Naldi, *L'altare maggiore di San Giovanni a Carbonara* cit., pp. 10-11.

<sup>94</sup> Secondo Naldi (*L'altare maggiore di San Giovanni a Carbonara* cit., p. 12) tale sequenza sacramentale fu suggerita allo scultore dagli agostiniani, ispirati dalle prediche del cardinale Girolamo Seripando, priore generale dell'ordine, sepolto proprio in San Giovanni a Carbonara.



progetto sviluppato dallo scultore fu condizionato dall'esigenza di dare forma ad un altare in isola, che, posto nel mezzo nell'abside, potesse dialogare armonicamente col retrostante *Monumento funerario di Ladislao di Durazzo*; ma, al contempo, esso non sembra affatto estraneo alle soluzioni, in fatto di altari sacramentali, a cui erano giunti mezzo secolo prima Francesco Ferrucci e Andrea Sansovino, soluzioni, queste a cui mi riferisco, documentate da alcuni disegni resi noti da Otto Kurz<sup>95</sup> e Ulrich Middeldorf.<sup>96</sup> È difficile stabilire se lo scultore napoletano avesse attinto direttamente da qualcuna di queste fonti o, al contrario, fosse giunto autonomamente ad elaborare una soluzione simile; ma, come è noto, le idee non viaggiano solo con gli artisti e con le opere, ma spesso alla diffusione dei tipi contribuiscono anche i committenti: è questo il luogo giusto per richiamare nuovamente all'attenzione del lettore il caso del nobile napoletano Marino Tomacelli, che nel proprio testamento, dettato il 15 marzo del 1505, stabilì un lascito di 300 ducati per la realizzazione di una pala eucaristica destinata all'altare maggiore della chiesa dei Santi Severino e Sossio di Napoli [doc. 7].<sup>97</sup> L'opera da farsi – forse mai eseguita – fu accuratamente descritta dal testatore come un monumento articolato su più registri: procedendo in senso ascensionale, nel primo scomparto tripartito essa prevedeva le figure dei Santi Severino, Giovanni e Sossio; nel secondo l'immagine della Vergine genuflessa in adorazione del Bambino; al vertice della composizione il tabernacolo del Corpo di Cristo retto da due monaci benedettini. Marino, che da diplomatico della corte aragonese visse stabilmente a Firenze dal 1465 al 1495, con la cona per i Santi Severino e Sossio si poneva da tramite tra la Toscana e Napoli nella circolazione di modelli artistici; infatti, ancora una volta lo schema illustrato nel testamento del nobile rimanda ai progetti cartacei pubblicati dal Kurz, in particolare al foglio del

---

<sup>95</sup> U. Middeldorf, *Eine Zeichnung von Andrea Sansovino in München*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», n.s., X, 1933, pp. 139-146. Si tratta del disegno conservato presso la Graphische Sammlung di Monaco di Baviera, da alcuni identificato nel progetto per il tabernacolo eucaristico della cattedrale di Santa Maria del Fiore commissionato nel 1504 ad Andrea Sansovino, ma di fatto mai realizzato, e da altri in un primo progetto per l'altare della Cappella Corbinelli in Santo Spirito, poi sostituito con quello scolpito dallo stesso Sansovino tra il 1490 e il 1492. Sull'argomento cfr. G. Fattorini, *Altare Corbinelli*, in Idem, *Andrea Sansovino*, Temi, Trento 2013, pp. 140-159, cui rimando anche per l'ampia bibliografia citata dallo studioso.

<sup>96</sup> O. Kurz, *A Group of Florentine Drawings for an Altar*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVIII, 1955, pp. 35-53.

<sup>97</sup> Per il testamento e per la figura di Marino Tomacelli cfr. F. Patroni Griffi, *Il testamento di Marino Tomacelli* cit., pp. 120-127.

Victoria & Albert Museum, di Francesco Ferrucci.<sup>98</sup>

Ma tornando a San Giovanni a Carbonara, va precisato che, stando alla ricostruzione proposta da Naldi, il monumento di Annibale Caccavello fu messo in opera tra il 1541 e il 1550,<sup>99</sup> o al più tardi entro i primi anni sessanta del secolo, volendo invece sposare l'ipotesi di Paola Coniglio;<sup>100</sup> nell'uno e nell'altro caso, comunque, nel pieno degli anni della riforma liturgica promossa dal Concilio di Trento. Da un punto di vista tipologico, dunque, l'altare della chiesa agostiniana non solo costituisce l'esito conclusivo dell'evoluzione formale degli altari eucaristici, ma più in generale rappresenta l'anello di congiunzione nella fase di passaggio dalle custodie di tipo rinascimentale ai cibori barocchi collocati al centro degli altari maggiori.

---

<sup>98</sup> O. Kurz, *A Group of Florentine Drawings for an Altar* cit., in part. fig. 17a.

<sup>99</sup> R. Naldi, *L'altare maggiore di San Giovanni a Carbonara* cit., p. 20.

<sup>100</sup> P. Coniglio, *Giovanni Domenico d'Auria, Annibale Caccavello e l'«Apostolato» dell'Annunziata di Napoli*, in «Prospettiva», 139-140, luglio-ottobre 2010, p. 141.

#### **IV.4. Un'ipotesi per la funzione liturgica degli altari del Corpo di Cristo privi di tabernacolo fisso o monumentale**

Prima di concludere questo capitolo e passare ad analizzare le varie forme di reimpiego cui sono state sottoposte nel corso dei secoli le edicole eucaristiche parietali, vorrei focalizzare l'attenzione su una distinzione fondamentale – tanto ovvia quanto trascurata in letteratura – che riguarda la microarchitettura degli altari: non tutte le pale eucaristiche inglobano al loro interno il tabernacolo propriamente detto; molte, infatti, pur essendo caratterizzate da un'iconografia sacramentale, non prevedono la presenza di un vano fisso per riporre le Sacre Specie. A questa casistica afferiscono gli altari fatti allestire rispettivamente dal nobile Giovanni Miroballo tra il 1505 e il 1506 nella chiesa di San Francesco in Piazza Municipio a Castellammare di Stabia [cat. 30; figg. 127-132], dal canonico Raimondo Barrile nel 1515 nella Cattedrale di Napoli [catt. 48-52; figg. 181-185], dall'abate Mariano Brancia nel 1522 nella Cattedrale di Sorrento [cat. 68; fig. 236], e ancora il trittico opistografo proveniente dalla chiesa di San Francesco in Teggiano, oggi diviso in frammenti tra il sito originario e il Museo Diocesano cittadino [catt. 70-74; figg. 248-253], e forse anche le piccole ancone frammentarie del Museo Campano di Capua [cat. 58; fig. 208] e della Cattedrale di Aversa [cat. 59; fig. 210].

A seguito della soppressione e dell'abbattimento dell'antica chiesa di San Francesco della cittadina stabiese, i resti dell'Altare Miroballo, scolpito da Tommaso Malvito con il concorso della sua bottega, furono trasferiti in un'altra chiesa di Castellammare, anch'essa dedicata al santo assisiense, ma situata in zona Quisisana.<sup>101</sup> Come ho anticipato nel paragrafo precedente, stando alla descrizione contenuta nell'atto di commissione, il monumento non contemplava alcuna custodia per riporvi

---

<sup>101</sup> Le vicende del monumento Miroballo sono state ricostruite da F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito* cit., pp. 257-278; nel contributo bibliografico sono trascritti pure l'atto di commissione del 13 settembre 1505 a favore di Tommaso Malvito, e il rogito del 4 marzo 1506 (già pubblicato da G. Filangieri, *Documenti* cit., III, pp. 89-91), col quale Giovan Tommaso, figlio dello scultore, e gli altri membri della bottega si impegnavano col committente ad ultimare il lavoro lasciato interrotto dal Malvito *senior* senza rispettare le scadenze stabilite nel primo contratto. Da un terzo documento d'archivio, confezionato nel 1565, apprendiamo che la cappella, «nominatam Sancta Maria dela Nontiata alias .llo Corpo de Christo», era ubicata «a latere destro tribune majoris altaris, iuxta sacristiam»; cfr. ASN, *Archivio notarile*, notai di Castellammare di Stabia, 161, Andrea d'Eboli, cc. 73r-75v. Gli atti notarili del 1505 e del 1506 sono riportati in questo volume: *Appendice documentaria*, nn. 5-6.

il Santissimo: l'apparato marmoreo, articolato in due registri sovrapposti, raffigurava una Pietà affiancata da angeli sovrastata dal tabernacolo del Corpo di Cristo «cum una figura parva Cristi nudi cum calice et ostia et cum angelo similiter a quolibet latere in supplicatione sistenti».<sup>102</sup> Nonostante l'equivoco in cui si potrebbe facilmente incorrere, nella decorazione del registro superiore non era prevista alcuna cella; quello che nel rogito notarile viene definito col termine tabernacolo, infatti, è stato da tempo – e correttamente – riconosciuto da Fabio Speranza nella tavola rettangolare, oggi conservata nel refettorio dell'ex-convento di San Francesco, che, pur essendo iconograficamente molto simile alle custodie a parete rinascimentali, presenta il vano centrale otturato *ab origine* dalla «figura parva Cristi nudi cum calice et ostia». In assenza di carte d'archivio che consentano definitivamente di stabilire la destinazione liturgica dell'Altare Miroballo, bisogna considerare l'eventualità che una piccola custodia fosse collocata direttamente sulla mensa, davanti alla predella, o addirittura ricavata all'interno di quest'ultima.<sup>103</sup>

Alla luce delle ricerche documentarie condotte da Maria Alasia Lombardo di Cumia sulla topografia artistica della Cattedrale di Napoli, sembra invece possa escludersi che la Cappella Barrile, composta da due altari smembrati a metà Settecento, fosse dotata di un vano praticabile riservato alla conservazione continuata del Santissimo Sacramento.<sup>104</sup>

L'Altare Brancia, anche se ridotto ormai alla sola ancona priva dell'originaria mensa, è un'opera pervenuta completa nel suo sviluppo architettonico; presentandosi come un insieme coerente, che non ha perduto nel tempo alcun elemento strutturale, la pala può essere classificata a pieno titolo come arredo liturgico destinato al solo culto e non pure alla conservazione permanente dell'Ostia consacrata. La forte sporgenza della cornice della trabeazione esclude, per ragioni di equilibrio compositivo, la possibile perdita di un coronamento timpanato o a mo' di lunetta, che altrimenti avrebbe potuto accogliere al suo interno il tabernacolo, soluzione, quest'ultima, documentata, ad esempio, da un'incisione settecentesca per la *Pala*

<sup>102</sup> F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito* cit., pp. 265-266.

<sup>103</sup> È questo il caso, ad esempio, dell'*Altare del Corpo di Cristo* scolpito da Matteo Civitali per la Pieve dei Santi Iacopo e Maria di Lammari (Lucca), dell'opera afferente alla stessa tipologia, realizzata da Baccio da Montelupo per la Pieve di San Lorenzo in Segromigno in Monte (Lucca), o, ancora, del più tardo altarino di Antonello Gagini per la chiesa di San Domenico a Ciminna (Palermo).

<sup>104</sup> M.A. Lombardo di Cumia, *La topografia artistica del Duomo di Napoli* cit., pp. 245-256.

*Tornabuoi*, dipinta per l'altare maggiore di Santa Maria Novella a Firenze da Domenico Ghirlandaio e inserita in una ricca carpenteria intagliata da Baccio d'Agnolo.<sup>105</sup> In ogni caso, a fugare qualsiasi dubbio a riguardo sovviene la relazione pastorale stesa nel 1725 dall'arcivescovo di Sorrento Ludovico Agnello Anastasio (1699-1724), il quale, ispezionando l'Altare del Salvatore, ordinò la rimozione dell'epigrafe e degli stemmi Brancia presenti nella predella, al fine di aprire un vano in cui riporre il Sacramento, per adeguare il monumento alle nuove norme liturgiche volte a dotare ciascuna mensa di un proprio tabernacolo.<sup>106</sup>

Quale fu, dunque, la destinazione liturgica degli altari dotati di ancone eucaristiche scolpite prive di un tabernacolo fisso o monumentale? La mia ipotesi è che queste cappelle, nate come luoghi privati di devozione, in particolari periodi dell'anno si trasformassero in luoghi di culto collettivo;<sup>107</sup> questa proposta, al momento purtroppo non dimostrabile attraverso inequivocabili riscontri documentari, sembra comunque supportata da due dati: uno iconografico e l'altro topografico.

Quanto al primo, va notato che tutte le ancone prive di ciborio fisso, ricordate nelle carte d'archivio con l'intitolazione al *Corpus Domini* o al Salvatore, sono contraddistinte dall'iconografia del Corpo e Sangue di Cristo. Questo tema, che allude al momento dell'istituzione eucaristica, rimanda alla liturgia della Settimana Santa; poiché tra i vari appellativi a cui le fonti antiche ricorrono per indicare il Giovedì Santo c'è anche quello di “de Corpore et Sanguine Christi”, ritengo possibile che i nostri altari diventassero luogo di speciale devozione proprio durante la liturgia del giovedì di Pasqua.<sup>108</sup> Com'è noto, in questo giorno si consacravano due ostie: una veniva consumata contestualmente dal celebrante, l'altra si conservava per il giorno

<sup>105</sup> C. von Holst, *Domenico Ghirlandaio: l'altare maggiore di Santa Maria Novella* cit., p. 38 fig 2, p. 40 fig. 9

<sup>106</sup> ADS, Fondo della diocesi di Sorrento, *Sante visite*, Ludovico Agnello Anastasio, 1725, cc. 37v-38r. Cfr. in questo volume: *Catalogo delle opere*, la scheda numero 68.

<sup>107</sup> Altari preposti all'esposizione temporanea del Sacramento al termine delle processioni eucaristiche del Giovedì Santo sono ricordati costantemente nelle fonti liturgiche a stampa e manoscritte: F. Cancellieri, *Descrizione delle funzioni della Settimana Santa nella Cappella Pontificia*, Presso Francesco Bourlié, Roma 1818, pp. 50-112; I. Schuster, *Liber sacramentorum. Notizie storiche e liturgiche sul messale romano*, III, Casa editrice Marinetti, Roma 1930, p. 17; M. Righetti, *Manuale di storia liturgica*, III, *L'Eucarestia*, Ancora, Milano 1949, pp. 497-502; C. Bernardi, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milano 1991, pp. 66-67, che insiste anche sulla consuetudine di indicare questi luoghi col termine inappropriato di “sepolcro”.

<sup>108</sup> I vari nomi con cui viene indicato il Giovedì Santo sono elencati in F. Cancellieri, *Descrizione delle funzioni della Settimana Santa* cit., pp. 50-51.

seguinte, per la messa dei Presantificati, in una cappella convenientemente addobbata, dove il Sacramento veniva esposto per l'adorazione dopo essere stato trasportato processionalmente all'interno della chiesa.

L'immediato coinvolgimento degli altari del Corpo di Cristo nella liturgia del Giovedì Santo sembra trovare riscontro anche nella posizione topografica occupata da alcuni di questi sacelli: quello di Raimondo Barrile, ad esempio, fu eretto nella navata settentrionale della Cattedrale di Napoli, alla destra del portale maggiore della basilica di Santa Restituta, lungo il percorso seguito, fin dal Trecento, dalla processione che – nel Giovedì Santo – conduceva l'Ostia consacrata dall'altare maggiore dell'Assunta fino all'antica Basilica; secondo Maria Alasia Lombardo, nel corso di questa processione la Cappella Barrile diventava «una sorta di tappa intermedia». Poiché le costituzioni liturgiche emanate dall'arcivescovo Giovanni Orsini (fonte da cui attinge la studiosa), ricordando la sequenza dei riti pasquali espletati nel 1337, non parlano di uno stazionamento permanente dei Presantificati in Santa Restituta, né sappiamo se nei due secoli che separano la compilazione del testo Orsini dall'edificazione della Cappella del Corpo di Cristo ci sia stata un'evoluzione nella drammaturgia liturgica, la proposta della Lombardo potrebbe essere riformulata ipotizzando che la Cappella Barrile fosse proprio il luogo in cui veniva esposta l'Ostia consacrata per il Venerdì successivo.<sup>109</sup> In ogni caso, che presso questo altare si svolgesse un rito “speciale” nel giorno del Giovedì Santo è confermato dai documenti che ricordano l'istituzione di una cappellania di due ducati «pro mandato quod fit in Cena Domini die Iovis Sancti».<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Per le costituzioni orsiniane cfr. G. Sparano, *Memorie storiche per illustrare gli atti della santa napoletana Chiesa e gli atti della Congregazione delle Apostoliche Missioni [...]*, parte I, per Giuseppe Raimondi, Napoli 1768, p. 226: «Nel Giovedì Santo l'Arcivescovo cantava la messa, e benediceva l'olio ed il santo crisma. Soleva nel principio dell'ufizio predicare al popolo; e finito l'Evangelio soleva far leggere le costituzioni della Chiesa napoletana, l'esponeva, e le confermava. Dopo la messa col Capitolo, cogli eddomadarj (chiamati *Hebdomadarii Ecclesiae Neapolit. S. Restitutæ*), e co' cherici del coro si portava in processione il Corpo del Signore nella chiesa di S. Restituta. Dopo pranzo calava l'Arcivescovo a far pubblicamente il *Mandato coram Clero & populo* nel luogo della sede Vescovile appiè del coro, *cantantibus hebdomadariis cantum consuetum*».

<sup>110</sup> Il mandato è registrato nella Santa visita dell'arcivescovo Francesco Carafa da A. Illibato, *Il Liber Visitationis di Francesco Carafa nella diocesi di Napoli (1542-1543)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1983, pp. 97-98, ed era ricordato anche nell'epigrafe (nel frattempo perduta) fatta apporre nel 1515, contestualmente all'edificazione dei due altari che componevano la Cappella Barrile: RAIMUNDUS BARRILIUS NEAP(OLITA)NUS PRESBITER / CANONICUS CARDINALIS HUIUS ECCLESIAE HÆC DUO / SACELLA ANNUM AGENS XXXVI SUA IMPEN/SA CHRISTO

Non sono noti i cerimoniali della chiesa di Sorrento, ma non va escluso che anche l'Altare Brancia, collocato in origine a ridosso del coro, in prossimità della porta che dava accesso al recinto presbiteriale, assolvesse lo stesso scopo.<sup>111</sup> Come ho già notato, in questo caso la pala, non mostrando segni di manomissione che farebbero pensare alla perdita di una custodia, non poteva essere predisposta ad accogliere l'Eucarestia se non temporaneamente, magari riposta in una pisside o in un ostensorio collocato direttamente sulla mensa. D'altronde l'iscrizione dedicatoria scolpita nella predella, definendo l'altare in questione come *exigua sedes* dedicata dall'abate Mariano all'Ostia della salvezza umana, sembra distinguerlo da una *magna sedes* ubicata al di là del tramezzo, presso l'altare maggiore, dove l'Eucarestia veniva invece conservata durante tutto l'arco dell'anno.<sup>112</sup>

---

DOMINO NOSTRO DIVÆQUE MARIE / EIUS MATRI ET IO(ANNI) BAPTISTÆ  
 CONSECRAVIT UBI / PRÆSTITA DOTE PER SINGULAS HEBDOMADAS / SINGULA  
 SACRIFICIA FIERENT. / ET VINCENTIUS BARRILIUS VIRTUTE INSIGNI / ADIECTA DOTE  
 ALTERA UBERIORE CAVIT / UT HIC ETIAM SINGULIS HEBDOMADIS / QUATER  
 SACRIFICARETUR TERNIS SUPERADDITIS / IN SINGULOS ANNOS ANNIVERSARIIS PER  
 CANONICOS / CELEBRANDIS UTERQUE IN HIC GENTILITIO SEPUL/CRO QUIETURUS.  
 SUPER ADDITA AB UTROQUE MERCEDE / UT MANDATUM CHRISTI ANNUM  
 HEBDOMADARII / EXEQUENTUR. DIE VERO DEFUNCTORUM / BREVIARIUM VETUS A  
 CELLARIIS CANO/NICORUM ALICUI PAUPERI PRESBITERO / PORRIGENTE  
 ARCHIEP(ISCOP)O CONCEDATUR, ALTERO / TAMEN NOVO INTRA CANCELLOS  
 REPOSITO. ANNO SALUTIS 1515.

<sup>111</sup> L'originaria collocazione dell'altare si ricava dalla lettura delle visite pastorali, ed è ricordata pure da B. Capasso, *Memorie storiche della chiesa sorrentina*, Dallo stabilimento dell'Antologia Legale, Napoli 1854, pp. 125-126.

<sup>112</sup> TIBI SALVTIS HVMANAE HOSTIA / EXIGVAM SEDEM HANC / MARIANVS BRANCIA  
 DEDICAT / VT SIBI AD COELI REGIAM SIS VIATICVM / AN MDXII.



## CAPITOLO V

### FORME DI REIMPIEGO E CAMBI DI FUNZIONE DEI TABERNACOLI A MURO ALL'INDOMANI DELLA RIFORMA CONCILIARE

#### V.1. Da repositori eucaristici a custodie per gli oli santi

La Campania non aggiunge nuove esperienze alla casistica delle forme di reimpiego riscontrabili anche nel resto d'Italia, la più diffusa delle quali è sicuramente rappresentata dalla conversione dell'arredo liturgico da repositorio per le Sacre Specie a custodia per gli oli santi. Questo tipo di trasformazione, che riguarda prevalentemente i tabernacoli a parete, poteva garantire una certa fortuna conservativa all'oggetto, sul quale, scongiurato il pericolo dello smembramento, si interveniva apponendo iscrizioni volte a segnalare il nuovo uso del manufatto. Tali aggiunte sostituivano gli originari corredi epigrafici in onore del Santissimo, e non di rado, insieme agli antichi motti, si provvedeva a rimuovere anche simboli sacramentali, quali calici e colombe, intervenendo quindi sulla simbologia delle figurazioni. Sappiamo, ad esempio, che fino al 1696 il tabernacolo conservato nella chiesa di San Nicola di Bari della cittadina beneventana di San Nicola Manfredi [cat. 3; fig. 16] presentava scolpito nel pannello centrale, poco sopra la cella, un calice con l'Ostia, successivamente raschiato per incidere al suo posto le parole *olea sancta*.<sup>113</sup> Un intervento simile fu praticato pure per aggiornare l'ancona della chiesa di Santa Maria Assunta in Miano [cat. 84; fig. 298]: nel 1633, nel corso della Santa visita pastorale, l'arcivescovo Francesco Boncompagni, ispezionando l'«armario», già da tempo utilizzato per riporre l'olio sacro, ordinava di aggiungere le parole *sacra olea* «in loco ubi est sculptus calix cum litteris: "Hoc est corpus meum"»; osservando oggi l'ancona di Miano, si può notare che in questo caso, a differenza di quanto accadde a San Nicola Manfredi, si scelse di preservare il motivo del calice sacramentale rimuovendo solo il motto eucaristico, al cui posto furono dipinte le

---

<sup>113</sup> Questo è quanto si ricava confrontando l'aspetto attuale del tabernacolo con una descrizione dello stesso manufatto contenuta in un inventario della chiesa di San Nicola compilato nel 1696 e pubblicato in C. Tiso, *San Nicola Manfredi. Notizie storiche della parrocchia e del paese*, Stabilimento tipografico De Martini, Napoli 1930, pp. 49-50.



iniziali *S.O.* («Sacra olea») [fig. 299].<sup>114</sup>

La maggior parte dei tabernacoli a muro adattati alla conservazione dell'olio santo ci sono giunti, però, in stato frammentario, generalmente ridotti al solo scomparto centrale: in tal senso credo che lo smembramento e la conseguente dispersione degli elementi di contorno vadano intesi ancora una volta come una diretta conseguenza della necessità di “ripulire” i repositori per renderli iconograficamente neutri. Smontare un tabernacolo offriva inoltre il vantaggio di disporre di frammenti riutilizzabili come elementi decorativi facilmente adattabili, per le loro dimensioni, ai più svariati contesti, e, a giudicare dal numero di lunette e di timpani erratici superstiti tale prassi doveva essere piuttosto comune.<sup>115</sup>

Ancora oggi molti tabernacoli rinascimentali mantengono immutata la funzione di edicole per gli oli santi, e in virtù di tale uso essi hanno potuto riacquistare una posizione di spicco all'interno delle fabbriche religiose, venendo ricollocati nel presbitero, nei pressi dell'altare maggiore, o in una cappella dedicata ai sacramenti. Oltre ai succitati repositori di San Nicola Manfredi e di Miano, assolvono tale scopo i marmi conservati nelle chiese di Santa Maria del Popolo in Torella dei Lombardi [cat. 33; fig. 144], della Natività della Beata Vergine Maria nella frazione di Vico Equense, denominata Pacognano [cat. 63; fig. 221], del Carmine di Sorrento [cat. 23; fig. 103] e di San Giorgio in Postiglione [cat. 61; fig. 214]; allo stesso uso è stata adibita pure la pala eucaristica della chiesa di San Michele Arcangelo in Cava dei Tirreni [cat. 86; fig. 303].

È opportuno ricordare infine che a Napoli tra Sei e Settecento, essendosi venuto a creare un mercato particolarmente ricco di materiali di scarto provenienti dagli stessi edifici ecclesiastici rimodernati in epoca barocca, invalse l'uso di inglobare gli antichi tabernacoli del Rinascimento (interi o frammentari) nel tergo dei nuovi altari maggiori: ne troviamo esempi nelle chiese di Santa Maria di Monteoliveto [cat. 12; figg. 60-61], di Santa Maria degli Angeli alle Croci [cat. 26; figg. 111, 114] e di Santa Caterina a Formiello [cat. 22; figg. 100-101]; un altro si trova appena fuori Napoli, nel casale di Mugnano, inglobato nel retro della mensa della chiesa di San Biagio [cat. 77; figg. 258-259].

---

<sup>114</sup> ADN, *Sante visite*, Francesco Boncompagni, II, 1633, c. 362r.

<sup>115</sup> Cfr. in questo volume: V.5, *Disiecta membra impiegati come elementi decorativi*.

## **V.2. Il Santissimo Sacramento al centro dell'altare: edicole a muro convertite in cibori**

Molto diffusa e perpetuata nel tempo è stata pure la prassi di impiegare interi tabernacoli o parte di essi per rivestire il prospetto dei cibori in forma di tempietti a pianta rettangolare, intesi come parte integrante degli altari. Il problema principale che attiene all'analisi di questa categoria riguarda la difficoltà di stabilire – in assenza di documenti – l'epoca esatta del montaggio, la quale non necessariamente coincide con quella della realizzazione della mensa. A ciò può aggiungersi il dubbio, anch'esso difficile da fugare, circa la provenienza del tabernacolo, che spesso si ritrova conservato all'interno di luoghi di culto di fondazione più tarda.

Procedendo a rigor di logica, bisognerebbe credere che tale uso interessasse soprattutto gli altari maggiori a seguito delle nuove disposizioni liturgiche emanate dal Concilio di Trento, offrendo tale forma di reimpiego la soluzione più immediata, nonché più economica, all'esigenza di predisporre il luogo sacro più in vista ad accogliere la riserva eucaristica, attraverso il "riciclo" di marmi già adibiti alla conservazione del Sacramento, che, per ragioni soprattutto topografiche, erano diventati inadatti ad assolvere lo scopo. Ciò è vero solo in parte, poiché anche nei secoli successivi – finanche nei giorni nostri – si continuò a recuperare queste pregevoli custodie, ripristinandone, sebbene mutata di luogo, la loro primitiva funzione. Visitando le chiese della Campania è frequente infatti imbattersi in edicole rinascimentali elevate al centro di altari sei, sette, otto o addirittura novecenteschi.

Sicuramente si deve ad interventi realizzati tra il XIX e il XX secolo il reimpiego dei due tabernacoli svettanti, ancora pressoché integri, nel mezzo degli altari maggiori delle chiese del Carmine a Montecorice [cat. 29; fig. 125] e di San Giovanni Battista ad Ogliastro Cilento [cat. 65; fig. 226]. Ad un tardo *assemblage* risale anche la sistemazione dello scomparto principale, proveniente da una smembrata custodia a muro, al di sopra di un altarino in stucco conservato nella chiesa della Santissima Pietà di Teggiano [cat. 40; fig. 163].

Per questi tre casi appena citati è però praticamente impossibile ricostruire le vicende conservative pregresse degli antichi repositori; un'interessante eccezione in tal senso è rappresentata invece da un frammento eucaristico cinquecentesco che dal

1994 chiude sul davanti il ciborio dell'Altare dell'Immacolata Concezione nella chiesa di San Nicola di Bari in Polvica di Chiaiano [cat. 83; figg. 291-292]: da una minuziosa descrizione fatta compilare dall'arcivescovo di Napoli Alfonso Gesualdo nel corso della Santa visita pastorale compiuta il 2 novembre del 1598 apprendiamo infatti che il manufatto in questione, sebbene concepito come edicola a parete autonoma rispetto alla mensa, alla fine del XVI secolo appariva collocato sull'altare maggiore, ricomposto entro una nicchia concava arricchita tutt'intorno da pitture murali raffiguranti l'*Eterno Padre*, in alto, e i *Santi Nicola e Ambrogio*, ai lati.<sup>116</sup>

Del tutto oscura è la storia conservativa del partito principale di un altro tabernacolo databile al secondo decennio del Cinquecento, che si vede rimontato al di sopra della mensa della Cappella delle Anime purganti, ubicata nella chiesa napoletana di Santa Maria della Mercede a Chiaia [cat. 54; figg. 193-194]. La scultura proviene certamente da un diverso e non identificato luogo di culto; lo studio di questo caso si presenta particolarmente problematico a causa delle difficoltà legate all'identificazione dell'epoca esatta in cui fu messo in opera l'altare, che è un *pastiche* realizzato con marmi sei e settecenteschi. Non va escluso che in antico la mensa in questione, oggi posta in una cappella secondaria aperta nel lato destro (sinistra liturgica) della navata, si trovasse in antico nel presbiterio, poiché nel suo paliotto è risparmiato lo stemma della compagnia dei padri mercedari, che officiarono nella chiesa di Chiaia tra il 1576 e il 1865.<sup>117</sup>

Altrettanto difficile è indicare il momento esatto in cui la tavola principale di un tabernacolo di fine Quattrocento, realizzato per la chiesa di San Pietro ad Aram di Napoli, è stata posta a copertura del ciborio dell'altare collocato dal 1914 nella Cappella del Sacro Cuore di Gesù [cat. 24; figg. 104-105]. Il marmo si trova inglobato in una struttura composta con elementi di diversa provenienza, che, secondo le fonti antiche, in precedenza era posta nella sagrestia. Nel fregio del piccolo portale che incornicia la cella del tabernacolo si legge la data M·D·CIII, e tuttavia è impossibile stabilire se tale termine cronologico si riferisca effettivamente

<sup>116</sup> ADN, *Sante visite*, Alfonso Gesualdo, VII, 1598, c. 168r. Il passo è interamente trascritto in questo volume nella scheda di catalogo dedicata al tabernacolo di Polvica di Chiaiano.

<sup>117</sup> F. Colonna di Stigliano, *La strada di Chiaia*, in «Napoli Nobilissima», s. I, VI 1897, pp. 146-147; G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, ediz. a cura di N. Spinosa, Società Editrice Napoletana, Napoli 1985, p. 254.

alla messa in opera del repository rinascimentale al centro della mensa o, piuttosto, ad un precedente reimpiego cui lo stesso potrebbe essere stato sottoposto a seguito del Concilio di Trento.

### V.3. *Da Domine virtutem manibus meis ad abstergendam omnem maculam. I tabernacoli come parte dei lavabi da sacrestia*

Non è stata mai prodotta una letteratura specifica dedicata ai lavabi da sagrestia, eppure un censimento capillare di questa tipologia di manufatti sarebbe utile in primo luogo per strappare all'oblio molte opere artisticamente rilevanti.<sup>118</sup> Limitandomi sempre a considerare la sola area geografica e i soli secoli presi in esame, posso dire di conoscere poche sculture, di un certo impegno decorativo, nate *ab origine* come lavamani. Anche se alcune di esse appaiano ormai inserite in contesti ricostruiti in età moderna, e pertanto completate da integrazioni più antiche o più tarde, la loro originaria funzione è palesata in maniera inequivocabile dai corredi epigrafici e dai temi iconografici, il più delle volte raffiguranti esseri marini o episodi biblici adatti a significare il concetto di purificazione attraverso l'acqua. A titolo di esempio, ricordo alcuni casi napoletani, tra quelli a me noti, databili approssimativamente entro la prima metà del Cinquecento: il monumentale lavabo con sirene e centauri marini assemblato nel XVIII secolo al di sopra di una vasca in marmo bardiglio all'interno di un vano annesso alla sagrestia di San Domenico Maggiore,<sup>119</sup> il lavabo con *Gesù e la samaritana al pozzo* visibile nel chiostro settecentesco di San Lorenzo Maggiore,<sup>120</sup> il quadro con *San Giovanni Battista nei pressi del fiume* montato su una struttura composta da elementi trecenteschi di spoglio nella sagrestia di Santa Restituta,<sup>121</sup> e ancora la bellissima composizione, data 1558, visibile nel convento del

---

<sup>118</sup> Per la zona del centro antico di Napoli un'approfondita ricognizione dei materiali è stata effettuata da V. Durante, *"Lavamini, mundi estote". Per una storia dei lavabi del XVI e XVII secolo nella città antica di Napoli*, tesi di laurea in Storia dell'arte moderna, relatore F. Caglioti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 2008/2009.

<sup>119</sup> R.M. Valle, *Descrizione storica, artistica, letteraria della chiesa, del convento e de' religiosi illustri di San Domenico Maggiore [...]*, dalla stamperia del Vaglio, Napoli 1854, pp. 224-226.

<sup>120</sup> L'arredo è collocato esattamente all'ingresso del refettorio; G. Filangieri, *Documenti* cit., II, 1884, p. 151, lo vide nella sagrestia della chiesa.

<sup>121</sup> Il rilievo è stato restituito da Riccardo Naldi allo scultore Annibale Caccavello, insieme ad un'altra fontana con *Mosé che fa scaturire l'acqua dalla roccia* (con aggiunte e integrazioni del XVIII secolo), posta nell'antica sagrestia di San Giovanni a Carbonara, e con un lavabo (con integrazioni moderne) trasportato non si sa da quale luogo nell'atrio dell'Ammiragliato di Napoli. Questa seconda scultura è contraddistinta da un disegno assai particolare, poiché ritrae una coppia di satiri sorpresi presso una fonte con degli otri tra le mani, che fungono da eleganti scoli per la fuoriuscita dell'acqua. Cfr. R. Naldi, *L'altare maggiore di San Giovanni a Carbonara* cit., pp. 17-20 e figg. 23-30 (pp. 40-46), 33-44 (pp. 50-59).

Gesù delle Monache, la quale include nel mezzo, tra un trionfo di sculture, un rilievo raffigurante *Mosé che fa scaturire l'acqua dalla roccia*.<sup>122</sup>

A fare da controparte c'è poi l'elevato numero di arredi assemblati con frammenti di varia epoca e varia provenienza, e tra questi bisogna includere anche i tabernacoli a parete reimpiegati al di sopra di vasche a mo' di dossali decorativi. È quasi superfluo sottolineare che le fonti d'archivio non aiutano affatto a stabilire i tempi degli spostamenti e dei cambi di funzione; per fortuna, però, nel caso dei repositori riadattati a lavamani, le integrazioni decorative sovente parlano al posto dei documenti. Proprio sulla base dell'analisi stilistica delle aggiunte, possiamo essere certi che tre dei cinque casi da me catalogati sono stati assemblati nella nuova forma nel corso del XVIII secolo.

Procedendo da Napoli verso i comuni di provincia a sud del capoluogo, la prima opera da segnalare è quella presente nella sagrestia di Sant'Angelo a Nilo [cat. 19; figg. 88-89]: l'antico tabernacolo, montato su una vasca sorretta da due pilastrini con lo stemma del cardinale Rinaldo Brancaccio, presenta un fastigio in stucco di gusto rococò, completato con un'iscrizione su marmo. Nell'epigrafe è invocato Dio, affinché purifichi da ogni macchia le mani dell'utente della fontana. Anche il frammento utilizzato per otturare il vano centrale della custodia reca un verso che, alludendo alla nuova funzione del manufatto, esorta alla purificazione il sacerdote che maneggia i vasi del Signore.<sup>123</sup>

È ugualmente la fattura di un fastigio spurio, questa volta in marmo, a permettere di collocare nel tempo lo spostamento del tabernacolo dalla chiesa alla sagrestia della Santissima Annunziata in Torre Annunziata [cat. 36; fig. 154]; il trasferimento in questo caso deve essere avvenuto durante i lavori di ammodernamento della fabbrica ecclesiale eseguiti nella prima metà del Settecento su ordine del priore Cherubino Brancone.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Il lavabo è stato restituito all'ambito dello scultore Giova Domenico d'Auria da V. Durante, *"Lavamani, mundi estote". Per una storia dei lavabi* cit., pp. 120-130.

<sup>123</sup> Le iscrizioni recitano: DA DOMINE / VIRTUTEM / MANIBUS MEIS / AD ABSTERGENDAM / OMNEM MACULAM / UT / SINE POLLUTIONE / MENTIS ET CORPORIS / VALEAM TIBI SERVIRE (nel fastigio: questa è la frase che l'officiante recitava all'inizio della vestizione, preceduta appunto dal rito dell'abluzione); MUNDAMINI / QUI / FERTIS VASA / DOMINI (nel marmo che ottura la cella).

<sup>124</sup> I lavori di fabbrica sono ricordati da S. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia*, I, nella stamperia di Giovanni Di Simone, Napoli 1747, p. 346. L'aspetto attuale della chiesa della Santissima

Sempre al XVIII secolo risale l'adattamento a fronte di lavabo del repositorio eucaristico posto nella sagrestia della chiesa di Santa Maria di Galatea in Piano di Sorrento: anch'esso, difatti, appare aggiornato al gusto tardo-barocco mediante l'aggiunta di una valva di conchiglia in stucco posta a coronamento [cat. 57; figg. 206-207].

Passando alla provincia di Salerno e a due casi più problematici, cito per primo il tabernacolo, ricavato tutto in un unico pezzo di marmo, visibile in un ambiente attiguo al braccio orientale del transetto della chiesa della Santissima Annunziata di Cava dei Tirreni: a giudicare dal frammento litico con mascherone utilizzato per occludere il vano centrale, il reimpiego del frontespizio come lavamani potrebbe risalire già al Cinquecento [cat. 64; figg. 223-224].

Altrettanto incerta è l'epoca in cui il tabernacolo-reliquiario, fatto scolpire nel 1506 per la chiesa di Santa Maria Assunta di Positano dall'armatore locale Bernabò de Palma, fu trasportato in sagrestia e posto al di sopra di una vasca [cat. 31 figg. 137, 139-140].<sup>125</sup> Oggi l'opera appare murata presso l'arco che mette in comunicazione la navata meridionale con il transetto: essa è stata trasferita in questa sede in occasione di un restauro, durante il quale si è provveduto altresì a rimuovere il rubinetto che era stato apposto, praticando un foro nella tavola marmorea.

Questo dell'impiego dei tabernacoli nella composizione dei lavabi da sagrestia costituisce una delle più traumatiche forme di riadattamento, poiché espone il marmo all'azione corrosiva dell'acqua e, salvo qualche caso più fortunato, costringe ad infierire sull'integrità dell'oggetto attraverso l'aggiunta di rubinetti metallici, come nel caso del repositorio di Sant'Angelo a Nilo, la cui superficie è deturpata dalla presenza di ben quattro fori, a due dei quali sono ancora attaccate le cannelle che consentivano l'erogazione dell'acqua.

---

Annunziata si deve al restauro purista eseguito nel corso dell'Ottocento, quando il primitivo corpo di fabbrica fu ampliato con l'aggiunta del cappellone absidale e del transetto.

<sup>125</sup> Il trasferimento e il conseguente reimpiego potrebbero risalire al rifacimento architettonico della fabbrica ecclesiale avviato all'inizio del Seicento: cfr. A.R. Celentano, *La chiesa di S. Maria di Positano*, De Rosa, Maiori (Salerno) 2005, pp. 35-36, 111-112.

## V.5. *Disiecta membra* impiegati come elementi decorativi

La diaspora degli arredi liturgici di età medievale e moderna, causata dalle mutazioni delle norme liturgiche, dalle ristrutturazioni dei luoghi di culto o dalle calamità naturali, segue strade e vicende del tutto ignote; pertanto, la corretta interpretazione dei materiali sottratti dai loro contesti originari, spesso anche alterati nel loro aspetto per essere adattati alle nuove sedi conservative, non è sempre facile.

Sono la forma, le dimensioni, la decorazione e in alcuni casi anche i corredi epigrafici a guidare nel riconoscimento di frammenti provenienti da composizioni sacramentali smembrate, e riutilizzati come elementi decorativi di edicole, cibori, portali e facciate di edifici sacri o civili. Solo di rado in tali mutamenti di funzione è stata rispettata l'originaria vocazione dei frammentari manufatti, come è accaduto per la lunetta con l'Eterno Padre benedicente e cherubini, oggi in deposito presso il Duomo di Ravello, ma utilizzata all'inizio dell'ottavo decennio del Settecento per comporre il ciborio eretto sull'altare maggiore della chiesa locale dedicata a Santa Maria a Gradillo [cat. 55; figg. 195, 197].<sup>126</sup> Si è cercato in qualche modo di rispettare la natura di fastigio anche nel reimpiego di un'altra lunetta di tabernacolo con Padre Eterno e cherubini, ancora dotata nel suo fregio dell'iscrizione HOC EST CORPUS ME(V)M, trasportata, nel corso dei lavori di ammodernamento eseguiti nel XVIII secolo, nella sagrestia della chiesa di Santa Trofimenia in Minori, dove fu riposizionata nel vertice di un'edicola in legno ospitante l'immagine della *Madonna del Latte* [cat. 67; fig. 231].<sup>127</sup>

Fatta eccezione per episodi come questi di Ravello e Minori, il riuso dei *disiecta membra* non è orientato da una logica ben precisa; a tal proposito basterà citare la presenza, nell'ultimo ordine del campanile di San Martino in Teggiano, di una lunetta con il Padre Eterno che svolge un cartiglio in cui compare l'iscrizione HIC E(ST) FILI(VS) ME(VS) DILECTVS, e di un peduccio con cornucopie e una protome di

---

<sup>126</sup> Tale collocazione, conservata dal manufatto fino alla metà del secolo scorso, è documentata da una fotografia: cfr. Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Napoli e Provincia (Palazzo Reale), Archivio fotografico, *Ravello*, negativo num. 146/E.

<sup>127</sup> Sulla ricostruzione settecentesca della chiesa di Santa Trofimenia cfr. N. Franciosa, *La basilica di Santa Trofimenia ex cattedrale di Minori*, in *La Costa di Amalfi nel secolo XVIII. Incontro promosso dal Centro di Cultura e Storia Amalfitana (Amalfi 6-8 dicembre 1985)*, a cura di F. Assante, II, presso la Sede del Centro, Amalfi 1988, pp. 1047-1063.



cherubino [cat. 38-39; figg. 161-162].

Non è possibile ricostruire tutti gli spostamenti subiti nel tempo da questi pezzi “minori”, sovente riemersi dai depositi solo in tempi recenti; qualcuno, però, appare ancora inserito entro la struttura in cui fu precocemente rimontato, come nel caso del peduccio con testa di cherubino e del frammento col Corpo e Sangue di Cristo [cat. 15-16; fig. 65] utilizzati nel 1583 dal vescovo Paolo Regio per comporre il fastigio del proprio monumento funerario, che, ancora integro, si erge nella Cappella di Sant’Anna, aperta alla destra liturgica del presbiterio dell’ex Cattedrale di Vico Equense.

La maggior parte di questi *disiecta membra* non è mai stata oggetto di uno studio specifico, e anche quando qualcuno di essi ha attirato l’attenzione della critica, quest’ultima non sempre è stata pronta a riconoscerne la natura di marmi un tempo appartenuti a tabernacoli o altari del Santissimo Sacramento. Ad esempio, nella composizione architettonica del portale meridionale della Cattedrale di Teggiano è inglobata una lunetta ospitante nel proprio campo la data 1509 insieme all’immagine di un angelo che mostra la Veronica col volto di Cristo [cat. 32; figg. 141-142]: il riferimento cronologico è stato esteso da Francesco Abbate all’intera mostra lapidea, considerata dallo studioso come un insieme coerente;<sup>128</sup> al contrario, l’iconografia della decorazione e la dedica al vero Corpo di Cristo nato da Maria Vergine, intagliata nella cornice inferiore, inducono inequivocabilmente a ricondurre la lunetta a un perduto contesto sacramentale e a leggerla come un’aggiunta introdotta successivamente nella sommità del portale.

Altri coronamenti erratici, evidentemente unici elementi superstiti di perduti tabernacoli a muro, si trovano conservati presso il Museo Diocesano di Amalfi [cat. 9; fig. 34], nella chiesa Di San Giovanni Battista in Castel Franco in Miscano [cat. 5; fig. 24], in quella di San Giuseppe a Sant’Agnello<sup>129</sup> [cat. 41; fig. 165] e in quella di Sant’Aniello a Caponapoli [cat. 53; fig. 187]. I primi tre, rispettivamente due lunette

---

<sup>128</sup> F. Abbate, in *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica dell’antica diocesi di Capaccio*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza ai BAAAS di Salerno e Avellino, Electa, Napoli 1990, p. 85; Idem, *Storia dell’arte nell’Italia meridionale*, Donzelli Editore, Roma 2001, p. 351; Idem, in *Storia del Vallo di Diano*, IV. *La cultura artistica*, La Veglia Editore, Salerno 2004, pp. 36 e 39.

<sup>129</sup> Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Napoli e Provincia (Palazzo Reale), *Sant’Agnello, San Giuseppe*, schede OA numm. 15/00422068, 15/00422069, compilate da M. Barisani nel 1996. Il marmo oggi è in deposito in un locale della chiesa, ma in passato appariva montato al di sopra di un’acquasantiera.

con il Padre Eterno benedicente e un timpano con la colomba dello Spirito Santo, sono oggetti totalmente privi di storia; del quarto, che pure ha una forma triangolare, ma accoglie al suo interno il busto di Cristo Redentore accompagnato da cherubini, sono invece note le più recenti vicende conservative. Dalla documentazione tecnica e fotografica recuperabile presso la Soprintendenza napoletana emerge che questo pezzo, già conservato nella vicina chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli e collocato in una nicchia ricavata nella parete settentrionale della Cappella de Rosa, dopo il sisma del 1980 fu posto in salvo in un deposito, dal quale è tornato alla luce appena qualche anno fa, quando si è scelto di esporlo, insieme ad altri marmi, nel braccio orientale del transetto di Sant'Aniello.<sup>130</sup>

Anche se non verificabile, per questo manufatto vorrei proporre un'ipotesi ricostruttiva molto suggestiva, che ci riporta indietro nel tempo, fino al Seicento. Rileggendo le pagine che Carlo de Lellis dedicò alla chiesa di Santa Maria delle Grazie, la mia attenzione è caduta sul seguente brano: «nel piliero che è nel mezzo delle sopradette due cappelle [Zunica e Altimara], vi sta eretta un'altra picciola cappella di marmi bianchi e mischi, ove s'adora il Capo di Cristo che stava formato in legno, affisso in croce, che l'incendio del Vesuvio non arse nell'anno 1631, e miracolosamente fu ritrovato da' padri fra le ceneri e quivi risposto».<sup>131</sup> Il legno miracoloso oggi è esposto nel Museo Diocesano di Donnaperegina di Napoli e si presenta come una piccola testa alta appena 24 cm.<sup>132</sup> Viste le ridottissime dimensioni di quest'ultima opera, mi sono chiesta se la «picciola cappella di marmi bianchi e mischi» ricordata dal De Lellis fosse stata composta, dopo il 1631, utilizzando anche elementi di reimpiego, recuperati all'interno della stessa chiesa di Santa Maria delle Grazie, e se tra questi fosse compreso anche il nostro timpano col busto del Redentore, la cui iconografia si sarebbe perfettamente adattata a completare

---

<sup>130</sup> Soprintendenza per i BASAE di Napoli (Castel Sant'Elmo), Catalogo, *Santa Maria delle Grazie a Caponapoli*, scheda OA num. 15/00027175, compilata da A.C. Alabiso nel 1980; ivi, Archivio fotografico, *Santa Maria delle Grazie a Caponapoli*, negativi nn. 20401 e 002390 (entrambi s.d.).

<sup>131</sup> C. de Lellis, *Aggiunta alla Napoli sacra dell'Engenio*, II, Napoli entro 1689, BNN, ms. X.B.21, p. 164, edizione digitale a cura di E. Scirocco, M. Tarallo e S. De Mieri, nel sito [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it). L'edicola, fatta realizzare dal priore Angelo Brunoro (1632-1634), dovette essere dismessa nel 1702, quando il canonico Francesco Saverio Como fece trasferire il Capo miracoloso nella Cappella Lauro-Como, sistemandolo al di sopra dell'altare; cfr. G. Filangieri, *Documenti cit.*, IV, p. 77.

<sup>132</sup> La testa di Cristo misura esattamente cm 24x20x19, il timpano in marmo, invece, cm 32x86x18,5. Per la scultura in legno si rimanda alla scheda di L. Coiro in *Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di fede e arte*, Elio de Rosa editore, Napoli 2008, p. 190.

un'edicola riservata al Capo di Cristo.

## CAPITOLO VI

### LA PATERNITÀ DELLE OPERE

#### VI.1. Problemi di metodo e regesto di scultori meno noti attivi nel Regno di Napoli a cavallo tra XV e XVI secolo

La lunga e complessa vicenda artistica a cui si accenna in questo volume copre un arco di tempo di circa un secolo (1445-1550 c.) e ha simbolicamente inizio con una commissione a favore dello scultore fiorentino Andrea Guardi, mentre si conclude con alcuni lavori attribuibili alla bottega del maestro Annibale Caccavello, originario di Massa Lubrese in provincia di Napoli.<sup>133</sup>

Nei precedenti capitoli abbiamo avuto modo di constatare che i marmi eucaristici recuperati e catalogati formano un *corpus* alquanto vario, all'interno del quale è possibile isolare dei gruppi omogenei di opere affini per tipologia, per temi iconografici o per forme di reimpiego; se da un lato, quindi, il dialogo diretto con i manufatti ha in qualche modo consentito di ricostruire la loro dimensione storica alterata nel tempo, sopperendo così all'assenza di fonti d'archivio, dall'altro non sempre l'adeguata analisi critica e il metro della comparazione sono stati sufficienti per affrontare e trovare una soddisfacente soluzione al problema dello stile.

Le oggettive difficoltà che alcune volte hanno impedito la contestualizzazione entro una scuola e l'individuazione di precisi riscontri figurativi è la conseguenza dell'impetosa selezione, in parte casuale, in altra parte da imputare all'incuria umana, che nel corso dei secoli ha decimato il nostro patrimonio culturale, tanto che, allo stato attuale delle conoscenze, lo sviluppo della scultura marmorea di epoca rinascimentale costituisce una catena con molti anelli mancanti, in cui i manufatti spesso appaiono come episodi isolati privi di paternità. A condizionare ulteriormente la corretta comprensione dei fenomeni e degli oggetti contribuisce ancora l'eredità

---

<sup>133</sup> Per una visione d'insieme sulla cultura artistica dell'Italia meridionale tra Quattro e Cinquecento si rimanda, in particolare, a R. Pane, *Il Rinascimento* cit., I-II; F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia meridionale*, Electa Napoli, Napoli 1977; F. Abbate, *La scultura napoletana* cit.; Idem, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, II. *Il Sud angioino e aragonese* cit.; Idem, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, III. *Il Cinquecento*, Donzelli Editore, Roma 2001.

trasmessa dalla critica del secolo scorso, che, nel tentativo di sciogliere l'attribuzione di episodi problematici, ha fatto costantemente ricorso ai nomi di pochi artefici maggiori, sopravvalutando a volte il reale contributo che essi offrirono allo sviluppo della storia dell'arte meridionale. Scorrendo l'ottocentesco *Indice degli artefici delle arti maggiori e minori* compilato da Gaetano Filangieri e attingendo qua e là da altre pubblicazioni che vanno ad integrare le ricerche compiute dall'erudito napoletano, è possibile invece recuperare un lungo elenco di scultori operanti a Napoli a cavallo tra il XV e il XVI secolo (si veda il regesto posto a corredo di questo paragrafo): la maggior parte di essi non ha lasciato tracce materiali dell'attività svolta, e tuttavia i loro nomi stanno lì a ricordarci quanto fosse complesso e articolato il sistema di produzione artistica, certamente monopolizzato da figure egemoni, ma composto anche da un sottobosco di artefici minori capaci di elaborare una personale cifra stilistica e di conquistare una propria autonomia, ritagliandosi uno spazio entro il mercato.

Lo studio comparato di un considerevole numero di arredi liturgici sacramentali ha inoltre fatto emergere una generale difficoltà a distinguere i prodotti autoctoni da quelli che, a ben vedere, costituiscono presenze del tutto eccezionali sul territorio; in tal senso, sebbene sia impossibile stabilire se si tratti di opere importate subito dopo la loro realizzazione oppure in tempi a noi più vicini, non credo sussistano più dubbi sulla provenienza romana del frammentario tabernacolo inglobato nel tergo della chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci in Napoli [cat. 26; fig. 114] e sull'origine siciliana della monumentale ancona conservata nella Collegiata di Santa Maria Capua Vetere [cat. 66; fig. 228].

Per fortuna, nonostante tutti questi condizionamenti, il progresso delle conoscenze nel campo della scultura non si è arrestato: al contrario, nel corso degli ultimi decenni esso ha conosciuto un'importante svolta grazie a fondamentali contributi, che hanno gettato le basi per una revisione dell'argomento. La volontà di mettere in discussione attribuzioni date per scontate e trasmesse in eredità da una generazione all'altra di storici dell'arte, nonché la capacità di rileggere vecchi ritrovamenti archivistici con nuovo spirito critico, hanno permesso di iniziare a reimpostare l'intero campo di studio della scultura rinascimentale, scorporando i cataloghi dei "grandi" maestri e restituendo numeri a personalità che contemporaneamente

riemergeranno dall'oblio del tempo. È in tal senso che si distinguono le ricerche condotte da Francesco Caglioti, che hanno portato al recupero della fisionomia artistica degli scultori Francesco di Cristofano da Milano (docc. 1463-1505) e Cesare Quaranta di Cava dei Tirreni (docc. 1513-1539), gli studi di Renata Novak Klemenčič sulla figura di Pietro di Martino da Milano, e ancora quelli di Fabio Speranza dedicati a Giovan Giacomo da Brescia. A tali interventi, che costituiscono il punto di partenza, nonché una guida fondamentale per l'approfondimento dell'apporto che questi artisti hanno dato alla storia dell'arte meridionale, si affiancano le due fondamentali monografie di Riccardo Naldi, dedicate rispettivamente a Girolamo Santacroce e ad Andrea Ferrucci.<sup>134</sup>

Sono questi i principali contributi bibliografici che mi hanno offerto gli strumenti decisivi per riconoscere, all'interno del *corpus* scultoreo ricostruito in questa sede, degli inediti d'autore e per sviluppare un approccio critico alle fonti, che mi ha permesso di estrapolare dalla voluminosa raccolta documentaria del Filangieri un atto di commissione a favore del semisconosciuto Alessandro Marchese e di ricollegarlo ad un tabernacolo per il Corpo di Cristo ancora custodito, seppur rimaneggiato, nella Cattedrale di Barletta. Gli ultimi tre paragrafi di questo capitolo attendono proprio all'approfondimento di tali novità; ad essi se ne aggiunge un quarto, in cui si discute di due anonime personalità intorno alle quali si è cercato di raggruppare un certo numero di opere, ricorrendo alla lente della comparazione: ciò ha consentito di rilevare legami finora non emersi e di correggerne altri, che a mio avviso apparivano ormai superati sulla base dei recenti studi pubblicati dalla citata Novak Klemenčič.

---

<sup>134</sup> Proprio in fase di chiusura del manoscritto apprendo dell'imminente uscita di un volume di Riccardo Naldi dedicato ai due scultori di Burgos Bartolomé Ordóñez e Diego de Silóe, di cui purtroppo non potrò tenere conto.

## **Regesto di scultori meno noti attivi nel Regno di Napoli a cavallo tra XV e XVI secolo**

*(Le voci contrassegnate dall'asterisco si riferiscono ad opere ancora esistenti)*

### **Pietro Aguczi di Carrara<sup>135</sup>**

- Il 7 aprile 1497 entra come collaboratore nella bottega di Francesco de Cristofano di Milano.

### **Mauro d'Amato di Giffoni<sup>136</sup>**

- Nel 1506 collabora, insieme ad altri scultori, tra cui Tommaso e Giovan Tommaso Malvito, alla realizzazione della Cappella del Corpo di Cristo commissionata dal nobile Giovanni Miroballo per la chiesa di San Francesco in Castellammare di Stabia.\*

- Il 24 novembre 1525, insieme al figlio Sansone, stipula un contratto con il nobile Domenico d'Afflitto di Amalfi per la realizzazione di una cappella in marmo da collocare all'ingresso del coro nel Duomo di Amalfi.

### **Nunziato d'Amato di Giffoni<sup>137</sup>**

- L'11 aprile 1497, all'età di undici anni, entra come apprendista nella bottega di Tommaso Malvito per rimanervi per i successivi sette anni.

### **Sansone d'Amato di Giffoni<sup>138</sup>**

- Il 24 novembre 1525, insieme al padre Mauro, stipula un contratto con il nobile Domenico d'Afflitto di Amalfi per la realizzazione di una cappella in marmo da collocare all'ingresso del coro nel Duomo di Amalfi.

- Il 16 marzo 1525 promette di scolpire una cappella per il Corpo di Cristo per

---

<sup>135</sup> G. Filangieri, *Documenti cit.*, V, p. 151.

<sup>136</sup> M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi [...]*, I, Stabilimento Tipografico Nazionale, Salerno 1876, p. 642 nota 1; G. Filangieri, *Documenti cit.*, III, pp. 89-91; Idem, VI, pp. 475-476; F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito e l'altare di Giovanni Miroballo cit.*, pp. 257-278.

<sup>137</sup> G. Filangieri, *Documenti cit.*, III, pp. 87-88; Idem, VI, p. 475.

<sup>138</sup> M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche cit.*, I, p. 642 nota 1.

l'omonima confraternita costituita nel Succorpo del Duomo di Amalfi [doc. 9]. Questa cappella, da intendersi come un altare a frontespizio, presentava una «icona magna depicta cum Corpore Christi et Angelis a duobus lateribus», e fu utilizzata come luogo di conservazione del Santissimo Sacramento fino al XVIII secolo.<sup>139</sup>

**Tommaso d'Ancona**<sup>140</sup>

- Il 15 ottobre 1499 promette a Cataldo de Rinaldo di Napoli di costruire un sepolcro in marmo bianco con figure di mezzo rilievo, stemmi e iscrizione, sostenuto da due coppie di colonnine, e una tomba terragna con l'effigie di una donna a mezzo rilievo, stemmi e iscrizione.

**Romolo Balsimelli**<sup>141</sup>

- Tra il 1512 e il 1515 lavora alla decorazione marmorea della Cappella Carafa di Santa Severina in San Domenico Maggiore di Napoli.\*

**Stefano di Bartolomeo**, fiorentino, detto “de Mantegna”<sup>142</sup>

- Nel 1472 testimonia, insieme ad altri scultori, a favore di Pietro di Martino nel processo intentato contro quest'ultimo dalla nobildonna Laura Pignatelli.

**Giovanni da Carrara**<sup>143</sup>

- Nel 1506 collabora, insieme ad altri scultori, con Tommaso e Giovan Tommaso

---

<sup>139</sup> P. Pirri, *Il Duomo di Amalfi e il chiostro del Paradiso*, Scuola Tipografica Don Luigi Guanella, Roma 1941 (ristampa anastatica a cura di E. Marini, De Luca editore, Salerno 1999), pp. 131-132 num. 5.

<sup>140</sup> G. Filangieri, *Documenti* cit., V, p. 17.

<sup>141</sup> G. Filangieri, *Documenti* cit., III, pp. 29-33. L'intervento di Romolo Balsimelli nella Cappella Carafa di Santa Severina va riconosciuto solo nella decorazione degli archi che adornano le pareti del sacello, e non pure nella *Tomba di Galeotto Carafa e Rosata di Pietramala*, come, invece, per lungo tempo è stato sostenuto dalla critica, sulla base di una lettura superficiale delle carte d'archivio. Il monumento funerario è stato restituito allo scultore Cesare Quaranta da Francesco Caglioti, che ha chiarito anche il ruolo effettivamente svolto dal Balsimelli nel cantiere domenicano. Sulla questione cfr. in questo volume: VI.4, *Tabernacoli e altri frammenti eucaristici da aggiungere al catalogo di Cesare Quaranta*.

<sup>142</sup> E. Rogadeo di Torrequadra, *L'arte in tribunale nel secolo XV*, in «Napoli Nobilissima», s. I, VII, 1898, pp. 160-163; F. Strazzullo, *Documenti sull'attività napoletana dello scultore milanese Pietro De Martino (1453-1473)*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», s. III, 2, 1963, pp. 325-341.

<sup>143</sup> F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito* cit., pp. 257-278.



Malvito alla realizzazione della Cappella del Corpo di Cristo commissionata dal nobile Giovanni Miroballo per la chiesa di San Francesco in Castellammare di Stabia.\*

**Francesco di Cristofano da Milano**<sup>144</sup>

- Nel 1468 esegue dei lavori nell'Arsenale di Napoli insieme al maestro Jacopo de Martino.
- Il 21 gennaio 1480 prende a bottega Vincenzo Romanello.
- Il 25 febbraio 1485, in società con lo scultore Tommaso Malvito, stipula un contratto per la realizzazione del monumento funerario di Maria Francesca Orsini, priora del convento domenicano dei Santi Pietro e Sebastiano di Napoli.
- Il 24 novembre 1488 promette di scolpire una cappella nella chiesa della Pace di Acerra, su modello della Cappella Scannasorice esistente nella chiesa di Sant'Agostino alla Zecca di Napoli.
- Il 13 aprile 1489 stipula un contratto per la realizzazione di un monumento sepolcrale destinato ad una chiesa della città di Tropea.
- Nel 1489 acquista 30 carrate di marmo di Carrara.
- Il 15 settembre 1491 promette al procuratore del convento di San Francesco di Amantea di scolpire un'*Annunciazione*.\*
- Il 7 aprile 1497 assume come collaboratore Pietro Aguczi di Carrara.
- Nel 1498 acquista 15 carrate di marmo di Carrara.
- Il 5 dicembre 1499 promette al nobile Carlo Castaldo di lavorare una cappella su modello della Cappella Scannasorice esistente nella chiesa di Sant'Agostino alla Zecca di Napoli.
- Il 12 ottobre 1500 stipula un contratto per la realizzazione di un *sediale* su commissione del nobile Jacopo Rocco, destinato alla chiesa di San Lorenzo di Napoli.\*

**Giovanni Fantasia di Lucca**<sup>145</sup>

- Il 23 febbraio 1482, con Bernardino di Pietro da Milano, promette di lavorare una

---

<sup>144</sup> G. Filangieri, *Documenti cit.*, III, pp. 79-82, 101-110; Idem, V, pp. 150-151; F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento cit.*, pp. 1026-1027 doc. IV.

<sup>145</sup> G. Filangieri, *Documenti cit.*, V, p. 188; Idem, IV, pp. 387-389.

porta in marmi gentili per la Cappella Moccia con le immagini in mezzorilievo della Beata Vergine, san Benedetto e san Giovanni Battista, da collocare nell'estaurita di Santa Maria di Cosmedin di Napoli.

**Geronimo di Mariano**, fiorentino<sup>146</sup>

- Nel 1501 realizza, su commissione dell'abate di San Benedetto di Capua, alcune colonne con basi e capitelli a cartocci, come quelle della Cattedrale di Napoli.
- Il 2 giugno 1513 rinuncia a prendere parte insieme allo scultore Cesare Quaranta alla realizzazione di una cappella con altare e sepolcro per Vincenzo Galeota, vescovo di Squillace.\*

**Jacopo di Giorgio di Castromonte**<sup>147</sup>

- Il 20 agosto 1492 entra nella bottega di Jacopo della Pila per imparare l'arte della scultura per i successivi quattro anni.

**Recio Infante**, romano<sup>148</sup>

- Nel 1472 testimonia, insieme ad altri scultori, a favore di Pietro di Martino nel processo intentato contro quest'ultimo dalla nobildonna Laura Pignatelli.

**Luca de Lanciis** di Tabia<sup>149</sup>

- Il 7 febbraio 1474 si impegna a realizzare alcuni lavori in marmo nella cappella della contessa di Brienza, Lucrezia del Balzo, nella chiesa di San Giovanni a Carbonara di Napoli.\*

**Luca Lombardo**<sup>150</sup>

---

<sup>146</sup> G. Filangieri, *Documenti cit.*, VI, p. 110; F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento cit.*, p. 1027 doc. V

<sup>147</sup> G. Filangieri, *Documenti cit.*, VI, p. 283; R. Naldi, *Due Virtù, e qualche notizia, di Jacopo della Pila*, in *Percorsi di conoscenza e tutela: studi in onore di Michele D'Elia*, a cura di F. Abbate, Paparo Edizioni, Pozzuoli 2008, p. 117 doc. 4.

<sup>148</sup> E. Rogadeo di Torrequadra, *L'arte in tribunale cit.*, pp. 160-163; F. Strazzullo, *Documenti sull'attività napoletana cit.*, pp. 325-341.

<sup>149</sup> G. Filangieri, *Documenti cit.*, VI, p. 46.

<sup>150</sup> E. Rogadeo di Torrequadra, *L'arte in tribunale cit.*, pp. 160-163; F. Strazzullo, *Documenti sull'attività napoletana cit.*, pp. 325-341.

- Nel 1472 testimonia, insieme ad altri scultori, a favore di Pietro di Martino nel processo intentato contro quest'ultimo dalla nobildonna Laura Pignatelli.

**Alessandro di Nicolò de Marchisio di Brescia**<sup>151</sup>

- Il 13 giugno 1513 pattuisce con Bartolomeo di Capua, conte di Altavilla, la fornitura di tutti i marmi lavorati, da far pervenire da Carrara, necessari alle mostre e cornici di sei finestre del suo palazzo in Napoli.
- Il 10 novembre 1513 vende alcuni massi di marmo allo scultore Cesare Quaranta.
- Il 17 dicembre 1515 prende a bottega Antonio di Berto di Iacopo Nardi di Bergiola (Carrara).
- Il 31 marzo 1520 promette a Monaco Elefante, nobile di Barletta, di realizzare un tabernacolo per il Corpo di Cristo.\*
- Il 27 maggio 1526 prende a bottega Masuccio, figlio di Gentile Lenci.

**Antonino de Marco di Massa**<sup>152</sup>

- Il 25 agosto 1513 promette al nobile Annibale di Capua di costruire un sepolcro marmoreo per il defunto conte di Borrello, Anello Arcamone, da collocare nella Cappella della Maddalena in San Lorenzo Maggiore.\*
- Nel 1516, insieme a Bernardino de Palma e a Giovanni da Nola, scolpisce una cappella con un altare e un sepolcro per Giovan Luigi Artaldo nella chiesa di Santa Maria di Monteoliveto.\*

**Bernardino de Martino di Napoli**<sup>153</sup>

- Il 22 settembre 1489 promette ad Antonio Arlea di Amantea di scolpire una cappella in marmo con sepolcro e coperchio simile alla Cappella di Andrea di Gennaro esistente nella chiesa di Santa Maria di Monteoliveto di Napoli.

---

<sup>151</sup> G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa, con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono*, Tipografia di Carlo Vincenzi, Modena, 1873, p. 331; G. Filangieri, *Documenti cit.*, III, pp. 193-194; Idem, VI, pp. 101-102; F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento cit.*, p. 1027 doc. VII.

<sup>152</sup> Si tratta, forse, dello stesso Antonino da Massa di Sorrento che nel 1495 affida il figlio Vincenzo a Geronimo de Ornino affinché questi gli insegni a leggere e a scrivere. G. Filangieri, *Documenti cit.*, II, 1884, p. 34; Idem, VI, pp. 105, 143; G. Ceci, *Nella chiesa di Monteoliveto*, in «Rassegna storica napoletana», II, 1934, 3, pp. 205-212.

<sup>153</sup> G. Filangieri, *Documenti cit.*, VI, pp. 132-134.

### **Ambrogio di Milano**<sup>154</sup>

- Il 7 ottobre 1471 promette a Gabriele de Rogerio di scolpire un sepolcro con *gisant* per la terra di Caivano, e dipingere o “alluminare” un officiuolo da morti.

### **Bernardino del Moro di Siena**<sup>155</sup>

- Nel 1540 realizza, insieme a Francesco da Sangallo, il sedile funerario di Antonio Fiodo per la chiesa di Santa Maria di Monteoliveto.\*
- Il 4 maggio 1546 promette di decorare la cappella di Diomede Carafa, vescovo di Ariano, posta sotto il titolo di Santo Stefano, nella chiesa di San Domenico Maggiore.\*
- Il 19 dicembre 1548, insieme allo scultore Matteo Quaranta, si impegna a realizzare uno stemma gentilizio da collocare nella facciata del Palazzo Orsini in Napoli.

### **Bernardino de Palma di Napoli**<sup>156</sup>

- Nel 1516, insieme ad Antonino de Marco e a Giovanni da Nola, scolpisce una cappella con un altare e un sepolcro per Giovan Luigi Artaldo nella chiesa di Santa Maria di Monteoliveto.\*

### **Alfonso di Palmerio di San Pietro a Paterno**<sup>157</sup>

- Nel 1502, all'età di dodici anni, entra nella bottega di Marco Siciliano per apprendere, per i successivi sei anni, l'arte della scultura.

### **Loyse de Paradiso**<sup>158</sup>

- Nel 1477 entra a bottega con Bernardino di Martino.

---

<sup>154</sup> G. Filangieri, *Documenti cit.*, VI, p. 173.

<sup>155</sup> G. Filangieri, *Documenti cit.*, VI, p. 198; G. Ceci, *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo*, in «Napoli Nobilissima», s. I, XV, 1906, p. 166-167; Idem, *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo. Nuovi documenti. I. Architetti – II. Scultori*, Ditta tipografica editrice Vecchi e C., Trani 1907, p. 80.

<sup>156</sup> G. Ceci, *Nella chiesa di Monteoliveto cit.*, pp. 205-212.

<sup>157</sup> G. Ceci *Per la biografia degli artisti cit.*, p. 167; Idem, *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo. Nuovi documenti cit.*, p. 81.

<sup>158</sup> G. Filangieri, *Documenti cit.*, VI, pp. 132-133.

**Pietro di Pelliccia**, calabrese<sup>159</sup>

- Il 31 ottobre 1474, all'età di sedici anni, entra nella bottega di Jacopo della Pila per rimanervi per i successivi cinque anni.

**Bartolo di Petina**

- Nel 1549 scolpisce e firma un tabernacolo-reliquiario per la Confraternita della Santissima Annunziata di Buccino [cat. 88; fig. 316].\*

**Lorenzo di Pietrasanta**<sup>160</sup>

- Il 17 ottobre 1491, in società con Tommaso Malvito, realizza il sepolcro di Galeota Pagano per la chiesa di San Pietro Martire.

**Matteo Quaranta** di Cava dei Tirreni<sup>161</sup>

- Il 20 luglio 1517, all'età di dodici anni, entra, per i successivi quattro anni, nella bottega di Cesare Quaranta per imparare l'arte della scultura.

- Il 17 giugno 1539, insieme a Cesare Quaranta, si impegna a realizzare alcuni lavori in marmo per la cappella di Scipione d'Afflitto in Santa Maria la Nova.

- Il 13 dicembre 1539 promette a Scipione d'Afflitto di scolpire un sepolcro per la cappella che il nobile sta allestendo in Santa Maria la Nova.

- Il 1 gennaio 1540 promette al medesimo Scipione d'Afflitto di realizzare un altro sepolcro per la stessa destinazione.

- Il 14 febbraio 1541 Bernardino de Sangro gli affida il compito di rimettere in opera nella chiesa di San Domenico Maggiore una cappella da lui acquistata, che si trovava in Santa Maria la Nova.\*

**Natale da Ragusa**<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup> G. Filangieri, *Documenti cit.*, III, p. 21; VI, p. 283.

<sup>160</sup> G. Filangieri, *Documenti cit.*, VI, pp. 274-275; A. Muñoz, *Studii sulla scultura napoletana del Rinascimento. I. Tommaso Malvito da Como e suo figlio Giovan Tommaso*, nel «Bollettino d'Arte», III, 1909, p. 100 doc. 4

<sup>161</sup> Filangieri, VI, p. 324; A. Delfino, *Documenti su scultori napoletani del XVI secolo*, in «Antologia di belle arti», 21-22, 1984 p. 49 e p. 52 docc. 4-6.

<sup>162</sup> Il portale, acquistato dall'antiquario napoletano-fiorentino Salvatore Romano presso Teggiano o nella vicina Sassano, è parte delle collezioni della Fondazione Salvatore Romano a Firenze. Nella cornice superiore è incisa la seguente iscrizione: HOC · OPUS · FIERI · FECIT · LOISI(VS) · DE ·

- Nel 1471 esegue e firma una mostra di portale per Luigi de Gasparro, destinata forse ad una chiesa della città di Sassano, in provincia di Salerno.\*

### **Vincenzo Romanello**<sup>163</sup>

- Il 21 gennaio 1480 entra come collaboratore, per un anno, nella bottega di Francesco da Milano.

### **Francesco da Sicignano**<sup>164</sup>

- Nel 1512 scolpisce, data e firma un'acquasantiera per la chiesa di Santa Maria delle Vergini a Laino Castello (Cosenza).\*
- Nel 1519 scolpisce, data e firma un rilievo con l'*Annunciazione* per la Chiesa Madre di Tursi (Maratea).\*
- Nello stesso torno d'anni scolpisce e firma († · M(AGISTER) FRANCISC(VS) / DE / SICINIANO / ME / · FECIT ·) il portale della chiesa di San Biagio ad Ottati (Salerno).\*
- Nello stesso torno d'anni scolpisce e firma (OPVS FRANCISCI DE SICIGNANO) uno dei due leoni stilofori che sorreggono il portale della chiesa della Santissima Annunziata in Maratea.\*

### **Marco Siciliano**<sup>165</sup>

- Nel 1506 collabora, insieme ad altri scultori, con Tommaso e Giovan Tommaso Malvito alla realizzazione della Cappella del Corpo di Cristo commissionata dal nobile Giovanni Miroballo per la chiesa di San Francesco in Castellammare di Stabia.\*

---

GASPAR(R)O · SVB · AN(N)O D(OM)INI MCCCC°LXXI P(ER) MANV(M) · MAGISTRI · NATALIS · DE · RAVSIA. Cfr. *Fondazione Salvatore Romano. Guida alla visita del museo*, a cura di S. Pini, Edizioni Polistampa, Firenze 2011, p. 67.

<sup>163</sup> G. Filangieri, *Documenti* cit., V, p. 150.

<sup>164</sup> A. Grelle Iusco, *Arte in Basilicata*, ristampa anastatica dell'edizione del 1981, con *Note di aggiornamento di A. Grelle e S. Iusco*, De Luca, Roma 2001, p. 245.

<sup>165</sup> G. Filangieri, *Documenti* cit., III, pp. 89-91; Idem, VI, pp. 475-476; F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito* cit., pp. 257-278.

## VI.2. Botteghe scultoree napoletane al tempo di Ferrante I d'Aragona: il “Maestro di Tropea” e il “Maestro di Sant'Angelo a Nilo”

Uno dei più antichi tabernacoli eucaristici rintracciati nel corso delle ricerche è quello fatto eseguire nel 1477 dall'abate Nardo per servire alla chiesa di San Nicola Vescovo in San Nicola Manfredi, in provincia di Benevento [cat. 3; fig. 16]. L'opera presenta caratteri stilistici ben definiti, anche se la qualità modesta della lavorazione costringe a classificarla come un prodotto eseguito da un maestro di bassa levatura, che si mostra comunque aggiornato sui modelli più diffusi in Italia meridionale nel corso della prima Età moderna. Il tabernacolo di San Nicola Manfredi, infatti, non rappresenta un caso isolato, ma si inserisce in un gruppo di marmi, tutti di provenienza napoletana, affini tra loro per composizione e scelte iconografiche, conservati rispettivamente nella Cattedrale di Tropea (Vibo Valentia) [fig. 17], nella Cattedrale di Lucera (Foggia) [fig. 13] e a Napoli presso il Museo dell'Opera di San Lorenzo Maggiore [cat. 4; fig. 20]. Lo studio incrociato di questi casi consente di evidenziare legami finora non emersi, e al contempo offre lo spunto per cominciare a mettere un po' di ordine in alcune vecchie questioni attributive legate alla cappella-altare di Giovanni Miroballo, la quale, al termine di una lunga e dibattuta fortuna critica, è stata restituita da Francesco Abbate allo scultore di Pietro di Martino da Milano e alla sua bottega.<sup>166</sup> Proprio con la stretta cerchia del Di Martino e con il monumento elevato dal nobile Giovanni Miroballo nella chiesa di San Giovanni a Carbonara [fig. 9] a, pressappoco tra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento, più volte sono stati messi in relazione i tabernacoli di Tropea e di Lucera, attraverso confronti non sempre serrati, ma calzanti.

Il repositorio di Tropea è stato pubblicato da Roberto Pane con riferimento alla

---

<sup>166</sup> F. Abbate, *La scultura del Cinquecento*, Donzelli Editore, Roma 1992, pp. 5-16.

I principali interventi sull'argomento sono quelli di: Antonio Filangieri di Candida (*La chiesa e il monastero di San Giovanni a Carbonara*, Napoli 1924, pp. 66-68), che diede l'altare ad uno scultore lombardo della cerchia di Andrea Bregno; Wilhelm Valentiner (*Andrea dell'Aquila Painter and Sculptor*, in «The Art Bulletin», XIX, 1937, pp. 509-511), che parlò della bottega di Pietro da Milano; Raffaello Causa (*Contributi alla conoscenza della scultura del Quattrocento a Napoli*, in *Sculture lignee della Campania*, catalogo della mostra a cura di F. Bologna, R. Causa, Stabilimento tipografico Montanino, Napoli 1950, p. 119), che ricondusse l'insieme al binomio Tommaso Malvito-Jacopo della Pila, seguito in tale interpretazione da Roberto Pane (*Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, II, Edizioni di Comunità, Milano 1977, pp. 159-160).

cerchia dello scultore originario di Milano<sup>167</sup> e successivamente interpretato da Abbate come «cosa indubbiamente lombarda, simile a certe parti marginali dell'Altare Miroballo e non senza precise tangenze con Jacopo della Pila». <sup>168</sup> Anche il tabernacolo della Cattedrale di Lucera, contraddistinto da coppie di angeli di leggiadra fattura e grande finezza d'intaglio, è stato accostato, questa volta da Rita Mavelli, ad un collaboratore di Pietro di Martino, attivo nel cantiere Miroballo. La Mavelli nota, ad esempio, che «una certa “familiarità” con gli angeli oranti della custodia [fig. 15] si coglie nella figura angelica che guida il piccolo san Giovanni nel deserto» [fig. 92] intagliata nel fianco dell'altare napoletano, e ravvisa un'ulteriore affinità di stile nel panneggio svolazzante degli angeli scolpiti nel coronamento del medesimo monumento [fig. 14].<sup>169</sup>

Tra i marmi di Tropea, Lucera e Napoli, il più vicino al tabernacolo di San Nicola Manfredi è quello scolpito dal “Maestro di Tropea”, e ciò non solo per le strette analogie compositive, ma anche per i rapporti parlanti di fattura [figg. 18-19], che consentono di ricondurli entrambi alla medesima bottega, la quale tuttavia non ha nulla in comune con Pietro di Martino: una recente rilettura del linguaggio artistico di questo scultore proposta dalla studiosa Renata Novak Klemenčič costringe inevitabilmente a sottoporre ad un'attenta revisione critica l'intero catalogo napoletano dell'artista, e ad espungere da esso, prima di ogni altro numero, proprio la *Cappella Miroballo*, assunta, come detto, a termine di paragone per restituire a Pietro i cibori di Tropea e Lucera.<sup>170</sup>

Pietro de Sormano, figlio di Martino, documentato a Ragusa dal 1432, giunse a Napoli nel 1453, chiamato da Alfonso il Magnanimo per lavorare in qualità di scultore e architetto alla realizzazione dell'Arco di Castel Nuovo; rifugiatosi nel

<sup>167</sup> R. Pane, *Il Rinascimento* cit., II, pp. 318-319.

<sup>168</sup> F. Abbate, *La scultura del Cinquecento* cit., p. 31 nota 62.

<sup>169</sup> R. Mavelli, «Episodi» di scultura rinascimentale in Puglia. I tabernacoli eucaristici di Lucera e Gravina, in *Interventi sulla “questione meridionale”*, a cura di F. Abbate, Donzelli, Roma 2005, pp. 71-76 e figg. 34-41.

<sup>170</sup> R. Novak Klemenčič, *La prima opera documentata di Pietro da Milano*, in «Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna», V, 2000, 8, pp. 5-11; Eadem, *Pietro di Martino: da Milano a Dubrovnik e Napoli. La diffusione e i cambiamenti del Gotico Internazionale*, in *Art and architecture around 1400*, a cura di M. Ciglenečki e P. Vidmar, Maribor 2012, pp. 219-225. F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento* cit., p. 1029 nota 19, è stato il primo a recuperare il “dialogo” con gli studi della Klemenčič e a precisare l'estraneità di Pietro di Martino rispetto al «modesto tabernacolo eucaristico del Duomo di Tropea».



1458 in Provenza, a seguito della scomparsa del suo mecenate, rientrò nel Regno nel 1464 stabilendosi a Fondi, dove visse fino alla morte, occorsa nel 1473.<sup>171</sup> Secondo la lettura della Novak Klemenčič, lo scultore potrebbe essersi formato nel cantiere del Duomo di Milano, nella stretta cerchia di Jacopino da Tradate; ciò spiegherebbe lo stile marcatamente tardogotico che caratterizza le opere del periodo dalmata, e che viene stemperato solo parzialmente dalla cultura classica e antiquaria, che si respira a Napoli sulla metà del secolo XV. La «struttura colonnare a pieghe grosse e rigide» dei panneggi e i «gesti inespressivi» dei personaggi, riconosciuti dalla critica italiana come tratti fondamentali dell'arte di Pietro, cedono dunque il posto ad un linguaggio molto diverso, basato su linee flessuose dallo sviluppo ritmico, ancora ben riconoscibili nella monumentale statua della *Giustizia* (1455 c.) [fig. 11], alloggiata in una delle quattro nicchie dell'ultimo ordine dell'Arco di Castel Nuovo,<sup>172</sup> e negli angeli reggicortina del tardo *Monumento Stendardo* (doc. 1471) in Sant'Agostino ad Arienzo (Caserta) [fig. 12], unica opera sopravvissuta tra quelle documentate del periodo napoletano.<sup>173</sup>

Il primo lavoro del giovane scultore milanese, allora poco più che ventenne, è stato individuato dalla Novak Klemenčič in un tabernacolo eucaristico conservato presso la chiesa di Santa Maria Assunta a Prà in Palmaro (Genova) [fig. 10]; il marmo, firmato e datato (1430), riproduce il prospetto di un'architettura gotica, con guglie e pinnacoli, abitata da figure di Evangelisti e altri santi;<sup>174</sup> l'ampio stacco

<sup>171</sup> Per la figura di Pietro di Martino, oltre ai contributi di Renata Novak Klemenčič, si rimanda a G. Filangieri, *Documenti* cit., VI, pp. 136-137; E. Rogadeo di Torrequadra, *L'arte in tribunale* cit., pp. 160-163; C. von Fabriczy, *Der Triumphbogen Alfonsos I. am Castel Nuovo zu Neapel*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XX, 1899, pp. 3-30; Idem, *Pietro di Martino da Milano in Ragusa*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 28, 1905, p. 192; W.R. Valentiner, *Andrea dell'Aquila* cit., pp. 503-536; R. Filangieri di Candida, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXIV, 1938, pp. 336-339; F. Strazzullo, *Documenti sull'attività napoletana* cit., pp. 325-341; F. Abbate, *Appunti su Pietro da Milano scultore e la colonia lombarda a Napoli*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, XXVI, 1984, pp. 73-86.

<sup>172</sup> Dagli studi della Klemenčič emerge la necessità di sottoporre ad una nuova revisione critica anche la distribuzione delle singole parti decorative dell'Arco, tra gli scultori attestati nel cantiere accanto a Pietro di Martino. Tra le varie attribuzioni proposte a favore del nostro scultore, l'unica che può ritenersi valida è proprio quella che riguarda la *Giustizia*. Le principali voci bibliografiche sull'argomento sono raccolte in R. Novak Klemenčič, *La prima opera documentata* cit., p. 8 nota 2.

<sup>173</sup> F. Abbate, *Appunti su Pietro da Milano scultore* cit., pp. 73-86.

<sup>174</sup> R. Novak Klemenčič, *La prima opera documentata di Pietro da Milano*, cit., pp. 6-7; Eadem, *Pietro di Martino: da Milano a Dubrovnik e Napoli* cit., p. 219, in part. nota 2, in cui è segnalato un documento raguseo che consente di escludere ogni dubbio sull'identificazione di Petrus de Sormano

temporale che separa la custodia genovese da quelle meridionali, che secondo Rita Mavelli dipendono da un tipo elaborato dallo stesso Pietro su modelli romani, non mi sembra sufficiente per sostenere una radicale evoluzione di stile da parte dell'artista, che, al contrario, anche in vecchiaia continuò a mantenersi fedele alla propria formazione gotica.

Pertanto, escludendo definitivamente qualsiasi coinvolgimento di Pietro da Milano e del suo seguito nella realizzazione dei manufatti di San Nicola Manfredi, Tropea, Lucera e Napoli, e in attesa che le ulteriori indagini aiutino a far luce sulle numerose personalità artistiche del Regno, ancora sconosciute, i nostri tabernacoli, viste le differenze di stile che li separano, devono essere classificati come opera di almeno tre distinti anonimi scultori attivi a Napoli nel corso dell'ultimo quarto del Quattrocento.

Nel gruppo di artisti che lavorò in San Giovanni a Carbonara al servizio di Giovanni Miroballo va rintracciato forse il raffinato maestro del tabernacolo conservato nella chiesa napoletana di Sant'Angelo a Nilo [cat. 19; fig. 89]. Questo repository ci rimanda ad un'altra problematica irrisolta della storiografia artistica napoletana: esso difatti è stato più volte citato in letteratura come possibile opera di Giovan Tommaso Malvito, e tale attribuzione è stata sostenuta da ultimo nel 1992 da Fabio Speranza attraverso un confronto con un angelo orante ubicato nella chiesa di San Francesco a Quisisana in Castellammare di Stabia [cat. 30; fig. 129]. In questo frammento, che appartenne all'altare eucaristico documentato alla bottega di Tommaso Malvito tra il 1505 e il 1506, lo studioso ha riconosciuto una «prova giovanile di Giovan Tommaso nella bottega paterna».<sup>175</sup> Ma a fare bene i conti, il Malvito *junior* dovette nascere intorno agli anni ottanta del Quattrocento, troppo in là per candidarsi come possibile autore del tabernacolo napoletano, che a mio avviso fu realizzato proprio entro l'ultimo ventennio del secolo. In ogni caso, una scultura così ben condotta, lontana dall'idea di una prova giovanile, non dialoga con l'angelo di Castellammare, né con lo stile espresso dall'ormai maturo Giovan Tommaso nei lavori eseguiti per la Cappella De Cuncto in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli

---

con Pietro di Martino da Milano.

<sup>175</sup> F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito* cit., p. 262.

[fig. 136].<sup>176</sup>

Ricorrendo alla lente della comparazione stilistica, intorno all'ennesima anonima personalità che scolpì il tabernacolo napoletano, e a cui ora per comodità darò il nome di "Maestro di Sant'Angelo a Nilo", credo sia possibile riunire un piccolo gruppo di manufatti affini, comprendente l'altare eucaristico commissionato da Gentile Orsini per il Succorpo della Cattedrale di Nola [cat. 20; fig. 90], il bellissimo *San Michele arcangelo* [fig. 95], che un tempo abitava al di sopra del portale settentrionale della chiesa di Sant'Angelo a Nilo,<sup>177</sup> nonché il rilievo con il *San Giovannino guidato nel deserto dall'Angelo custode* [fig. 92] incassato nel fianco della *Cappella Miroballo* (quella di Napoli), in cui sono scolpiti alcuni episodi della vita del Battista.

---

<sup>176</sup> Formatosi nella bottega del padre Tommaso, Giovan Tommaso Malvito compare per la prima volta nei documenti nel 1506, quando, insieme ad altri scultori, si impegnò a portare a termine i lavori per una cappella eucaristica commissionata al padre dal nobile Giovanni II Miroballo [cat. 30 e doc. 6]. Nel 1508 riscosse il saldo finale per il doppio monumento funerario di Mariano d'Alagno e Lucrezia Orsini, scolpito dal Malvito *senior* nel frattempo morto (cfr. in questo volume nota la 211); a questa traccia archivistica fa seguito un lungo silenzio delle fonti che si interrompe solo nel 1517, quando i padri pisani della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, in qualità di esecutori testamentari del nobile Giovannello de Cuncto, gli richiesero di adornare la cappella di quest'ultimo con degli archi, una tomba e un altare con una cona raffigurante la Madonna delle Grazie accompagnata da angeli (G. Filangieri, *Documenti* cit., IV, pp. 35-37; 146-154; E. Bernich, *Il monumento di Giovannello de Cuncto nella chiesa di Santa Maria a Caponapoli e il suo architetto*, in «Napoli Nobilissima», s. I, XIV, 1905, pp. 52-53; R. Naldi, *Giovanni da Nola e Girolamo Santacroce in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli*, in «Bollettino d'arte», s. VI, 80, 1995, pp. 95-61). Le sculture superstiti della Cappella de Cuncto (tomba con *demi-gisant* e quattro angeli adoranti, provenienti dalla pala d'altare) costituiscono gli unici elementi utili e attendibili per comprendere quale fosse, almeno a questa data, il linguaggio dello scultore. Nonostante le labili attestazioni, quella di Giovan Tommaso è stata una personalità che ha sempre destato grande interesse negli studiosi, impegnati a ricostruirne il catalogo e il percorso artistico, finanche ad immaginare un sodalizio con l'emergente Giovanni da Nola (F. Abbate, *Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvito*, in «Prospettiva», 8, gennaio 1977, pp. 48-53). Ma quella del Malvito *junior*, a mio parere, è una di quelle personalità che attendono con urgenza di essere sottoposte ad un'accurata revisione critica, e ciò trova conferma tra le pagine di questo volume, in cui spesso si dimostrerà che opere già attribuite a Giova Tommaso, attraverso opportuni confronti, possono essere invece restituite ad altri artisti.

<sup>177</sup> La statua è ricoverata presso il Museo dell'Opera di San Lorenzo Maggiore. Per una valida analisi stilistica del manufatto si rimanda a H.R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur* cit., I, pp. 261-263, che, come me, mise in evidenza il legame stilistico tra il *San Michele* e il tabernacolo.

### VI.3. Un documento inedito su Jacopo della Pila e nuove aggiunte al catalogo dell'artista

Il milanese Jacopo della Pila è stato uno degli artefici più operosi tra quelli attivi nel Regno di Napoli nel corso della seconda metà del Quattrocento. Le uniche notizie certe relative alla sua vita e all'attività di scultore si ricavano da alcuni atti notarili pubblicati negli anni ottanta dell'Ottocento da Gaetano Filangieri,<sup>178</sup> ai quali si aggiunge un pagamento del 1481 estratto da Nicola Barone dalle Cedole della Tesoreria aragonese e relativo al bel tabernacolo a muro conservato presso la Cappella Palatina di Castel Nuovo.<sup>179</sup>

Dalla consultazione di tali fonti si evince che la prima commissione ricevuta risale al 9 agosto 1471, quando Jacopo s'impegnò con un atto pubblico a scolpire il monumento funebre dell'arcivescovo Nicola Piscicelli da collocare nel Duomo di Salerno; mentre l'ultimo lavoro di cui si ha notizia è l'altare ordinato il 29 luglio 1502 dal nobile Jacopo Rocco per la chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli. Entro questi due estremi cronologici (1471-1502) dobbiamo collocare la fervente attività dell'artista formatosi a Roma, forse sotto la guida di Paolo Romano, ma dialogando anche con gli altri maggiori artefici dell'Urbe, primo tra tutti Isaia da Pisa, e arricchitosi di esperienza a Napoli guardando dapprima ai lavori di Domenico Gagini e poi ai capolavori toscani di Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano destinati alla chiesa di Santa Maria di Monteoliveto. Quella di Jacopo della Pila è dunque una personalità artistica fondata su un complesso gioco di influenze, che concorrono alla definizione di uno stile molto personale, su cui la critica nel corso degli anni ha allenato l'occhio, acquisendo gli strumenti necessari per accrescere il *corpus* scultoreo del maestro con opere attribuite secondo il criterio della comparazione stilistica.<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> G. Filangieri, *Documenti* cit., III, pp. 13-27, 570-571, 597-598; Idem, VI, p. 282-284; poi riproposti in C. von Fabriczy, *Toscanische und oberitalienische Künstler in Diensten der Aragonesen*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XX, 1897, pp. 112-116. Alcuni dei documenti regestati dal Filangieri nel VI volume sono stati pubblicati integralmente da R. Naldi, *Due Virtù, e qualche notizia* cit., pp. 114-118.

<sup>179</sup> N. Barone, *Le cedole della Tesoreria Aragonese dell'ASN dal 1460 al 1540*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», IX, 1884, p. 394.

<sup>180</sup> Per la formazione artistica e l'opera di Jacopo della Pila si rimanda all'efficace profilo tracciato da H.R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur* cit., I, pp. 56-156, nonché al mio recente studio A.

Verificata la bontà del pagamento del 1481 e il suo rapporto con il tabernacolo della Cappella Palatina [cat. 13; fig. 50], quest'ultimo ha permesso nel 1960 ad Helmut Leppien di restituire a Jacopo anche il frammentario tabernacolo inglobato nel tergo dell'altare maggiore di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli [cat. 12; fig. 61].<sup>181</sup> In tempi recenti Riccardo Naldi ha riaperto l'attenzione della critica su un altro tabernacolo, in perfetto stato di conservazione, collocato presso la chiesa di Sant'Ippolito ad Atripalda, «eseguito», secondo lo studioso, «nell'officina di Jacopo della Pila» [cat. 17; fig. 72].<sup>182</sup>

I trentuno anni di attività dello scultore sarebbero rimasti ancorati alle sole attestazioni edite nell'Ottocento se non mi fossi imbattuta in un atto di commissione riemerso da un libro d'*Introito ed esito* del convento femminile domenicano dei Santi Pietro e Sebastiano, conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli, nel fondo delle Corporazioni religiose soppresse [doc. 2].<sup>183</sup>

Il documento in questione è la parziale trascrizione in lingua volgare del contratto, datato 26 marzo 1489, col quale la priora Margherita Poderico commissionò al maestro Jacopo della Pila un tabernacolo con «figure et labori et ornamenti» e con «lo scabello de marmo con septem figure» per il prezzo di cinquantatré ducati. Sfortunatamente la fonte archivistica, rimandando ad un perduto disegno preparatorio posto a completamento dell'atto rogato per suggellare l'accordo tra le parti, non fa alcun riferimento alle dimensioni del tabernacolo e all'iconografia delle figure da scolpire e intagliare, ma, di contro, risulta estremamente dettagliata nel definire le modalità e i tempi del pagamento e nell'indicare le responsabilità legate al trasporto dei marmi, ricadenti sull'artista. Secondo il contratto, il convento avrebbe fornito allo scultore i marmi grezzi necessari alla realizzazione dell'arredo e avrebbe fatto fronte alle spese per il trasporto e la messa in opera della custodia, che da alcuni pagamenti, registrati in un altro libro di spese dello stesso convento, risulta composta

---

Dentamaro, *Ricerche su Jacopo della Pila e i suoi committenti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Napoli "Federico II", relatore prof. F. Caglioti, a.a. 2010-2011 (con bibliografia precedente), nel quale, scorperate dal catalogo dell'artista le opere spurie, sono segnalati alcuni interessanti inediti.

<sup>181</sup> H.R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur* cit., I, pp. 67-68.

<sup>182</sup> R. Naldi, scheda num. 14, in *Capolavori della Terra di Mezzo* cit., pp. 86-88; preceduto da un'anticipazione dello stesso autore in *Musei vivi* cit., p. 66.

<sup>183</sup> ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, Santi Pietro e Sebastiano, *Introito ed esito*, 1395/bis, c. 153v.

all'interno della chiesa all'inizio del novembre del 1489.<sup>184</sup>

La chiesa domenicana dei Santi Pietro e Sebastiano fu demolita negli anni cinquanta del secolo scorso, a seguito del crollo della cupola verificatosi nella notte tra il 4 e il 5 maggio del 1941; l'edificio sorgeva in Via San Sebastiano, alle spalle della chiesa del Gesù Nuovo. Nel corso del Seicento la primitiva fabbrica a pianta longitudinale era stata rinnovata conferendole un impianto centrale con cappelle radiali. Dopo la soppressione del 1808 e dopo aver ospitato il Real Collegio di Musica, dal 1826 il complesso religioso fu affidato ai padri della Compagnia di Gesù, e, infine, quando nel 1860 furono espulsi anche i Gesuiti, la chiesa venne temporaneamente chiusa, mentre il convento divenne sede (e lo è tuttora) del Convitto Nazionale Liceo "Vittorio Emanuele II".<sup>185</sup>

La letteratura periegetica, avara nel descrivere la chiesa antica, non restituisce alcuna informazione utile per ricostruire nel dettaglio l'allestimento decorativo precedente al rifacimento barocco; è assai probabile, però, che il tabernacolo lavorato da Jacopo della Pila si trovasse all'interno del complesso conventuale ancora negli anni quaranta dell'Ottocento: a suggerirlo sono gli appunti manoscritti raccolti da Giuseppe d'Ancora, archivista e ufficiale dell'Intendenza di Napoli, in occasione di un sopralluogo al monumento compiuto intorno al 1842. Tra le carte raccolte nel fascicolo dedicato ai Santi Pietro e Sebastiano, oggi consultabili presso la biblioteca napoletana di Storia Patria, è contenuta infatti una descrizione in cui poter riconoscere il manufatto pilesco. Al foglio contrassegnato dal numero 90r, il D'Ancora annotava:

«Tavola sulla quale si vede scolpita [*sic*] un ciborio ai di cui lati sono scolpiti di alto rilievo due serafini celesti in atto di adorare la Sacra Eucarestia nel medesimo custodita, il tutto magnificato dal Dio umanato col vessillo della Croce e calice coll'Ostia Sacramentata tra una bella

---

<sup>184</sup> ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, Santi Pietro e Sebastiano, *Quaternus di introito ed esito*, 1401, c. 74r: «Die VII mense Octobris per carne, pulli, ynfirmi et famigli et quelli che portaro lo tabernaculo \_\_\_\_tari 2»; c. 77r: «Eodem die [VIII Novembris] per carne, li ynfirmi et quelli che mectono la preta de lo tabernaculo \_\_\_\_tari 1, grana 2».

<sup>185</sup> Cfr. in part. G. Cantone, *La distrutta chiesa di San Sebastiano a Napoli e le sue vicende architettoniche*, in «Palladio», 5, 1990, pp. 45-62; R. Ruggiero, *La Chiesa del Real Monastero dei Santi Pietro e Sebastiano*, Nella sede del Liceo [Vittorio Emanuele 2°], Napoli 2009.



gloria d'angeli. Superiore a queste sculture fa ornato altra tavola in dove è ritratta la Nostra Donna delle Grazie a sedere col Bambino Gesù nel seno, il tutto carinato da una scudella intarsiata di cassettoni maestrevolmente rilevati, che con acconcia maniera fa riposo su degli analoghi pilastri nei di cui fronti rimangono scolpiti San Pietro e San Sebastiano, e superiore ai medesimi, in due medaglioni, due santi apostoli a mezza figura. Produzione di una preggevolissima scuola antica di scultura».<sup>186</sup>

Quello visto dall'erudito era un tabernacolo ormai smembrato, ridotto al solo pannello centrale e privo dello «scabello de marmo con septem figure» previsto nel contratto del 1489; il frammento eucaristico, nell'Ottocento, appariva inoltre incongruamente congiunto ad una pala d'altare a tre scomparti, raffigurante la Madonna col Bambino accompagnata dai santi titolari del luogo, del tutto estranea all'originaria composizione sacramentale. Al contrario, mi domando se non esista una relazione diretta tra il tabernacolo e due lunette scolpite a rilievo, conservate rispettivamente nel Convitto Nazionale di Napoli e nel Museo Nazionale di San Martino.

La prima lunetta incornicia l'immagine dell'Eterno Padre benedicente ed è murata al di sopra dell'arco che immette nel secondo ordine del chiostro medievale dell'ex-convento [fig. 43].<sup>187</sup> La seconda, più piccola rispetto a quella precedente, racchiude

---

<sup>186</sup> SNSP, G. d'Ancora, *Le chiese di Napoli*, s.d., XXVII.D7, fascicolo XIII, cc. 90r-91r. Il riferimento alle due tavole marmoree ritorna anche a c. 96r, dove si legge: «Nel monastero: tavola di marmo di stile gotico, davanti si vede scolpito Cristo risorto tra gloria d'angeli e 2 santi che l'adorano, al di dietro si vede Madonna Santissima col figlio in braccia e numero 2 santi». Queste note sono state già parzialmente pubblicate in R. Ruggiero, *La Chiesa del Real Monastero dei Santi Pietro e Sebastiano* cit., pp. 84-85 nota 118.

Per un approfondimento sulle carte manoscritte di Giuseppe d'Ancora, oggi divise tra la Società Napoletana di Storia Patria e l'Archivio di Stato di Napoli, si rimanda a E. Ricca, *Istoria de' feudi del Regno delle Due Sicilie di qua dal Faro, intorno alle successioni legali ne' medesimi dal XV al XIX secolo*, IV, Stamperia di Agostino De Pascale, Napoli 1869, pp. 810-816, esoprattutto al contributo di P. D'Alconzo, M. Tamajo Contarini, *Il recupero di una testimonianza preunitaria per la conoscenza e la tutela del patrimonio storico-artistico napoletano dopo l'Unità: le carte di Giuseppe d'Ancora*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CXXX, 2012, pp. 273-296.

<sup>187</sup> Tale collocazione è attestata a partire dalla metà del secolo scorso, come documenta una fotografia pubblicata da Roberto Pane (*Il centro antico di Napoli. Restauro artistico e piano di intervento*, II, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1970, p. 209, fig. 109), che ritrae un'ala del chiostro in restauro, subito dopo l'abbattimento della chiesa.

al suo interno l'immagine della Vergine annunciata ammantata e genuflessa al cospetto di un vaso contenente tre gigli [fig. 44]; questo pezzo, pervenuto al Museo di San Martino nel 1889 grazie a un dono della famiglia Pucci, fu ritrovato – precisa una nota apposta nel registro inventariale del museo – presso la discesa San Sebastiano, non lontano, quindi, dal luogo in cui sorgeva la nostra chiesa. Nel 2001 il manufatto è stato pubblicato da Roberto Middione nel catalogo delle sculture di San Martino con un'improbabile datazione al primo ventennio del Cinquecento e un'ipotesi di derivazione dal perduto monumento funerario della priora Maria Francesca Orsini, il quale in realtà – come spiegherò più avanti – ebbe la forma di un avello terragno.<sup>188</sup> Lontana dalla personalità del Malvito, meno forse da quella di Francesco da Milano, l'*Annunciata* potrebbe essere agevolmente restituita a Jacopo della Pila attraverso la comparazione con una figura, di analogo soggetto, scolpita nella lunetta del *Monumento funerario di Diomede Carafa* [fig. 46], concordemente dato dalla critica al nostro maestro, nonché confrontando la caduta delle pieghe del manto della Vergine di San Martino con quelle dei chitoni che vestono gli angeli oranti scolpiti nel documentato *Monumento funerario di Tommaso Brancaccio* [fig. 47].

Più difficile, invece, appare restituire allo scalpello del milanese la lunetta con l'Eterno Padre benedicente, nella cui figura sono ravvisabili stilemi che si allontanano dai modi del nostro scultore. Chi ha sviluppato una certa domestichezza col sistema organizzativo dell'officina di Jacopo sa bene che alcune variazioni di stile riscontrabili nel catalogo dell'artista possono essere spiegate in relazione alla sua tipica organizzazione imprenditoriale, basata sul coinvolgimento dei numerosi aiuti, di diverso livello e diversa formazione, nella realizzazione delle opere commissionate. Il ruolo attivo dei collaboratori è confermato dalla clausola «facere et laborare, seu fieri et laborare facere», ricorrente negli atti contrattuali.<sup>189</sup> Anche in questo caso, quindi, il diverso trattamento delle superfici non pregiudica in alcun

---

<sup>188</sup> R. Middione, *Museo Nazionale di San Martino. Le raccolte di scultura*, Electa, Napoli 2001, p. 58. Per le spoglie mortali della Orsini nel 1484 era stato commissionato un monumento funebre agli scultori Francesco da Milano e Tommaso Malvito; per ragioni ignote, quest'opera non fu mai eseguita e, in sua sostituzione, intorno al 1520, si provvide a realizzare una tomba terragna. Si veda più avanti in questo paragrafo.

<sup>189</sup> Tale formula fu utilizzata nell'atto di commissione per la tomba di Nicola d'Alagno e in quello per il monumento di Tommaso Brancaccio: cfr. Gaetano Filangieri, *Documenti cit.*, III, pp. 15-20, 24-26.



modo la possibilità di ricondurre le due lunette ad una medesima composizione, evidentemente realizzata a più mani. D'altra parte esse, per la modanatura della cornice e il motivo dell'acroterio con palmette e volute, appaiono perfettamente sovrapponibili.<sup>190</sup>

Le dimensioni relativamente contenute e l'iconografia sembrano escludere che questi due frammenti facessero parte di un monumento funerario, tanto meno della tomba (terragna) della priora Maria Francesca Orsini, mentre appare più verosimile immaginarli a coronamento di una struttura composta da una tavola centrale stretta tra montanti, insieme ad un terzo fastigio concepito *en pendant* con la *Vergine* di San Martino, e perciò raffigurante l'Angelo annunciante.<sup>191</sup> Se le due lunette (più la terza dispersa) provenissero davvero da un arredo liturgico sacramentale, quest'ultimo, allora, avrebbe potuto avere un aspetto simile alla gaginesca *Ancona della Madonna bianca* di Porto Venere [fig. 57].

Le scarse informazioni restituite dal documento a mia disposizione, purtroppo, non consentono di esprimermi in via definitiva sulle dimensioni e sull'impaginazione della perduta opera dei Santi Pietro e Sebastiano; tuttavia va notato che nella Napoli del Quattrocento il costo medio di un tabernacolo a parete di buona fattura con figure e intagli si aggirava intorno ai trenta ducati; questa, ad esempio, è la cifra pagata nel 1497 allo scultore Tommaso Malvito per una custodia alta 10 palmi e larga 5 [doc. 3]; soli cinque ducati in più fruttò allo stesso scultore un altro tabernacolo scolpito l'anno seguente per la chiesa di San Ligorio [doc. 4]. Il prezzo di cinquantatré ducati pattuito tra Jacopo della Pila e la priora Margherita Poderico sembra quindi riferibile ad una composizione monumentale, più prossima per dimensioni e impegno decorativo ad un'ancona del sacramento che ad un semplice tabernacolo.

Se da un lato restano aperti leciti dubbi circa la tipologia del perduto repositorio napoletano, dall'altro, grazie alla dettagliata descrizione di questo manufatto trasmessa da Giuseppe d'Ancora, possiamo affermare con certezza che la

---

<sup>190</sup> Le due lunette sono state già messe in relazione tra loro da R. Ruggiero, *La Chiesa del Real Monastero dei Santi Pietro e Sebastiano* cit., p. 39, che le ha ritenute provenienti entrambe dal perduto monumento di Maria Francesca Orsini.

<sup>191</sup> Mi domando se la lunetta con la *Vergine annunciata* e il suo perduto *pendant* raffigurante l'*Angelo annunciante* non possano essere riconosciuti nella scultura raffigurante una Visitazione segnalata da Giuseppe d'Ancora nella sagrestia dei Santi Pietro e Sebastiano. SNSP, G. d'Ancora, *Le chiese di Napoli*, XXVII.D7, fascicolo XIII, c. 96r: «In sacristia: Rosario di Giuseppe Marulli; Visitazione, scultura di eccellente antico originale».

decorazione del suo partito principale fu sviluppata dallo stesso Jacopo della Pila pure in un altro tabernacolo, frammentariamente custodito, almeno fino al 1977, all'interno della Cappella della Santissima Concezione nella città di Caiazzo [cat. 11; fig. 40]. L'opera, che ho potuto studiare solo attraverso una vecchia fotografia della Soprintendenza di Caserta, sopperendo in qualche modo all'impossibilità di compiere un'ispezione diretta nel probabile luogo di conservazione dell'oggetto, costituisce un sicuro inedito autografo del nostro artefice, in cui si ritrovano tutti gli stilemi tipici del suo linguaggio: il trattamento calligrafico dei capelli aderenti alla calotta cranica, vivacizzato da folte ciocche attorcigliate intorno al volto dal profilo aggraziato; il *peplum* fermato in vita da una cintura che genera caratteristici orli dentellati; il panneggiare a fitte pieghe lineari dal bordo tagliente. Il perfetto parallelismo tra gli angeli oranti scolpiti ai lati della cella sacramentale di Caiazzo e quelli che affiancano la porticina del tabernacolo della chiesa di Santa Maria di Monteoliveto spinge ad inserire questo nuovo numero di catalogo tra i lavori della fase "alta" dell'attività napoletana, nei quali si ravvisano ancora tonalità tardogotiche; un'ulteriore conferma in tal senso è offerta dalla *Tomba dell'arcivescovo Nicola Piscicelli*, lavorata nel 1471 per il Duomo di Salerno: nella figura della Vergine scolpita, insieme al Bambino [fig. 42], nel centro della cassa, ritroviamo infatti i medesimi lineamenti sviluppati negli angeli caiatini [fig. 41].<sup>192</sup>

Chiudo la rassegna di aggiunte al *corpus* di Jacopo della Pila con un altro tabernacolo eucaristico, di cui restano, variamente distribuiti nella chiesa della Santissima Annunziata di Vico Equense, il pannello centrale, diviso in due elementi, il peduccio raffigurante una testa di cherubino e un quarto marmo di piccole dimensioni, in cui è sviluppata l'iconografia del Corpo e Sangue di Cristo [catt. 14-16; figg. 63, 65]. Sul piano della tipologia, quest'opera si accosta al gruppo di repositori ispirati al fortunato modello inventato – come spiegato nel secondo paragrafo del capitolo – da Domenico Gagini e contraddistinto dall'invenzione iconografica della porticina sorretta da due puttini-atlanti e cimata da altrettanti angeli tubicini teratomorfici. Anche in questi marmi si possono riconoscere le cifre

---

<sup>192</sup> O. Morisani, *Il monumento Piscicelli nel Duomo di Salerno*, in «Bollettino di Storia dell'Arte», s. I, 1951, pp. 37-41. L'atto di commissione del monumento, regestato da Gaetano Filangieri (*Documenti cit.*, VI, p. 282), si trova pubblicato ora in R. Naldi, *Due Virtù, e qualche notizia cit.*, pp. 115-116 doc. 1.

stilistiche peculiari del maestro milanese: gli angeli adoranti si apparentano a quelli degli altri tabernacoli pileschi [figg. 73, 75-76], mentre la piccola figura del Cristo con la croce e il calice sacramentale [fig. 68] non solo è gemella di quella scolpita nel tabernacolo di Caiazzo [fig. 69], ma trova precise affinità nella composizione e nel sistema di panneggiatura del mantello, con i quattro santi ospitati nei montanti del tabernacolo di Castel Nuovo [figg. 51-54]. Un ulteriore riscontro recuperabile all'interno del catalogo dello scultore ci riporta infine alla *Tomba di Diego Cavaniglia*, conservata a Montella nella chiesa di San Francesco: la morbida capigliatura riccioluta del San Pietro [fig. 71] effigiato nel prospetto principale della cassa è la stessa che incornicia il volto paffuto del cherubino [fig. 70] ritratto nella mensola di Vico.<sup>193</sup> Tuttavia, il repositorio ritrovato a Vico Equense si pone su un livello qualitativo più basso rispetto a quello di Caiazzo, in quanto in esso la raffinatezza dell'intaglio e la grazia, tipici di Jacopo della Pila, cedono il posto a una semplificazione dei modi nonché ad evidenti incertezze esecutive (si noti l'assenza di equilibrio nelle proporzioni degli angeli-tritoni [figg. 66-67]), che palesano l'intervento di un aiuto di bottega.

\* \* \*

Prima di voltare pagina e cambiare argomento, a margine di questo paragrafo vorrei ritornare sul brano di Giuseppe d'Ancora e in particolare sul passo in cui l'erudito indugia nella descrizione della tavola, «in dove» – appuntava nel suo taccuino – «è ritratta la Nostra Donna delle Grazie a sedere col Bambino Gesù nel seno, il tutto carinato da una scudella intarsiata di cassettoni maestrevolmente rilevati, che con acconcia maniera fa riposo su degli analoghi pilastri nei di cui fronti rimangono scolpiti San Pietro e San Sebastiano, e superiore ai medesimi, in due medaglioni, due santi apostoli a mezza figura».<sup>194</sup> Anche di quest'opera, al pari della custodia eucaristica di cui si è discusso, s'era perso il ricordo *ab immemorabili*,

<sup>193</sup> Il *Monumento di Diego Cavaniglia* (†1481) è stato restituito a Jacopo della Pila da R. Causa, *Contributi alla conoscenza della scultura del Quattrocento a Napoli*, in *Sculture lignee della Campania*, catalogo della mostra a cura di F. Bologna e R. Causa, Stabilimento tipografico Montanino, Napoli 1950, p. 119.

<sup>194</sup> SNSP, G. d'Ancora, *Le chiese di Napoli*, s.d., XXVII.D7, fascicolo XIII, cc. 90r-91r.

eppure del quadro marmoreo sopravvivono alcuni frammenti non ancora riconosciuti presso il Victoria and Albert Museum di Londra: mi riferisco ai due pilastrini con nicchie, abitate una dalla figura intera di San Pietro [fig. 48], l'altra da quella di San Sebastiano [fig. 49], e sormontate a loro volta da clipei che incorniciano profeti a mezzo busto. I due specchi verticali, già montanti laterali di un'ancona a tre scomparti, conservano su ambo i lati delle porzioni di paraste scanalate con capitelli compositi.<sup>195</sup>

Sebbene ne fosse nota la provenienza napoletana, per questi manufatti non è mai stato fornito un corretto e motivato collegamento con un preciso contesto monumentale, e ciò nonostante l'utile suggerimento offerto dall'iconografia dei due santi, che – possiamo già dire – rimanda al doppio titolo della chiesa dei Santi Pietro e Sebastiano. Quando Charles John Robinson pubblicò nel 1862 le suddette sculture, da poco acquistate dal South Kensington Museum (ribattezzato Victoria and Albert Museum nel 1899), in riferimento ad esse si limitò a precisare che «The marbles themselves were found, a few years ago, placed with their wrought surfaces downwards, forming a portion of the pavement of the Jesuit's church in Naples, in which city they were purchased from a marble-mason in 1860 [*sic*]». <sup>196</sup> Basandosi su queste annotazioni John Pope-Hennessy e Ronald Lightbown, nel *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum* del 1964, ipotizzavano la provenienza dei reperti dalla chiesa del Gesù Nuovo.<sup>197</sup> Ma facendo dialogare tra loro le informazioni dateci dal Robinson e la descrizione del D'Ancora, emerge una nuova ipotesi sul contesto monumentale di origine dei due frammenti, che dovevano sì trovarsi in una chiesa napoletana retta dai gesuiti, ma non nel Gesù Nuovo, bensì

<sup>195</sup> I rilievi sono contrassegnati dai numeri di inventario 7389-1861 e 7390-1861. *Inventory of art objects acquired in the Year 1861*, in *Inventory of the objects in the art division of the Museum at South Kensington, arranged according to the dates of their acquisition*, I, Printed by George E. Eyre and William Spottiswoode for H.M.S.O., London 1868, p. 27.

<sup>196</sup> J.C. Robinson, *Italian sculpture of the Middle Ages and period of the revival of art. A descriptive catalogue of the works forming the above section of the Museum, with additional illustrative notices*, Chapman and Hall, London 1862, p. 112. In realtà le sculture vennero acquistate a Napoli nel 1861; cfr. la nota precedente.

<sup>197</sup> J. Pope-Hennessy, R. Lightbown, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*, I, Her Majesty's Stationery Office, London 1964, pp. 291-292. I due studiosi credettero che i rilievi formassero in origine un corpo unico. Al contrario, come attesta la descrizione di Giuseppe d'Ancora, il *San Pietro*, principe degli apostoli, doveva essere collocato alla destra della *Vergine* mentre il *San Sebastiano* era dal lato opposto; l'esatta impaginazione è suggerita dall'orientamento dei due profeti, nonché dall'ordine che i due santi apostoli assumono nel titolo della chiesa.

in quella consacrata ai Santi Pietro e Sebastiano, retta anch'essa, tra 1826 e il 1860, dai chierici regolari seguaci di sant'Ignazio di Loyola.<sup>198</sup>

La pala d'altare da cui furono ricavati i due elementi emigrati in Gran Bretagna non risulta in alcun modo segnalata dalla letteratura periegetica, né è documentata nelle carte del soppresso convento domenicano da me consultate; l'epoca della sua realizzazione trova comunque un termine *ante quem non* nel 1474, visti gli stretti rapporti formali con l'altare della Cappella in Santa Maria di Monteoliveto. Circa l'identità dell'autore dei *Santi* del Victoria and Albert Museum sono stati proposti collegamenti ora con l'ambiente fiorentino di Benedetto da Maiano,<sup>199</sup> ora con quello romano di Mino da Fiesole e Paolo Romano,<sup>200</sup> ora con la scuola lombarda.<sup>201</sup> A Napoli, i due *Profeti* trovano dei riscontri nei mezzibusti scolpiti nei tre sottarchi della Cappella del Presepe, o di Ettore Carafa di Ruvo, in San Domenico Maggiore; il *San Pietro* si apparenta invece alle omologhe statuette che si ritrovano nei monumenti funerari di Francesco Carafa e di Placido di Sangro, sempre in San Domenico. In tutti i casi elencati, però, le affinità si esauriscono nella comunanza iconografica e tipologica delle figure, riconducibile alla circolazione di modelli tra le singole botteghe, perché i rilievi londinesi presentano un'intensità psicologica e una sensibilità epidermica (evidente soprattutto nel nudo del *San Sebastiano*) sconosciute agli artefici attivi in San Domenico; anzi l'elevata qualità stilistica che li contraddistingue, allo stato attuale delle ricerche, costituisce un caso raro per la cultura figurativa napoletana di fine Quattrocento.

---

<sup>198</sup> R. Ruggiero, *La Chiesa del Real Monastero dei Santi Pietro e Sebastiano* cit., p. 27.

<sup>199</sup> Per J.C. Robinson, *Italian sculpture of the Middle Ages and period of the revivale of art* cit., p. 112, si tratterebbe di un'opera realizzata da uno scultore napoletano della cerchia dei Da Maiano, mentre per E. Maclagan, M.H. Longhurst, *Catalogue of Italian Sculpture*, I, Published under the authority of the Board of Education, London 1932, p. 48, potrebbe trattarsi del lavoro di un artista fiorentino attivo a Napoli.

<sup>200</sup> J. Pope-Hennessy, R. Lightbown, *Catalogue of Italian sculpture* cit., pp. 291-292, sostengono che «The theory that the artist was of Florentine origin is most improbable, and it seems that we have here to do with the work of a native Neapolitan sculptor influenced by Mino del Reame and Paolo Romano, or a Roman sculptor active in Naples».

<sup>201</sup> F. Negri Arnoldi, *Scultura italiana al Victoria and Albert Museum II*, in «Commentari», XXI, 1970, pp. 204-205, riconosce «in questi rilievi una fortissima impronta lombarda, che non può essere riferita neppure a maestri come Andrea Bregno o Luigi Capponi, convertiti a modo loro alla maniera romana classicheggiante, ma ad un lombardo di spirito oltreché di formazione, un lombardo che conserva bene il ricordo della più genuina tradizione artistica della sua terra, aggiornata sui testi del Foppa e del Mantegna».

L'unione della pala marmorea col tabernacolo quattrocentesco, opera, quest'ultima, che trova la sua logica collocazione non lontano dall'altare maggiore, potrebbe essere indicativa di una comune provenienza degli arredi liturgici in questione dall'area presbiteriale, da cui furono rimossi in occasione del rifacimento barocco della chiesa, per essere trasferiti in un ambiente del convento non meglio precisato (in cui li vide ricomposti Giuseppe d'Ancora), e, infine, immessi sul mercato antiquario; è proprio dal mercato che si spera riemerga presto anche la sezione principale della perduta ancona, raffigurante il gruppo della Madonna col Bambino.

Intanto credo sia lecito ipotizzare che al distrutto luogo di culto del centro storico di Napoli appartenga anche il rilievo sepolcrale con ritratto a figura intera di donna in abito monacale, pervenuto nel Victoria and Albert Museum anch'esso attraverso un acquisto del 1861.<sup>202</sup> In questa tomba terragna, in origine completata da una cornice e dall'epigrafe commemorativa, e databile sulla base dello stile al secondo ventennio del Cinquecento, a mio avviso deve essere riconosciuto il sepolcro di Maria Francesca Orsini, priora del convento dei Santi Pietro e Sebastiano, morta nel 1484.<sup>203</sup> Infatti, dal *Cenno storico* della chiesa compilato da Filippo Aloisio nel 1714 si apprende che intorno al 1520 suor Lucrezia d'Alagno, nipote delle defunta priora, fece costruire un avello «colla statua di marmo e l'ufficio nelle mani»,<sup>204</sup> che ancora nella seconda metà del Seicento Carlo de Lellis poté vedere collocato davanti all'altare maggiore,<sup>205</sup> mentre quasi due secoli dopo Giuseppe d'Ancora lo segnalava

<sup>202</sup> Numero di inventario 7388-1861. *Inventory of art objects acquired in the Year 1861*, in *Inventory of the objects in the art division of the Museum at South Kensington* cit., p. 17; E. Maclagan, M.H. Longhurst, *Catalogue of Italian Sculpture* cit., p. 124; J. Pope-Hennessy, R. Lightbown, *Catalogue of Italian sculpture* cit., p. 496.

<sup>203</sup> R. Pane, *Il Rinascimento* cit., II, p. 184, p. 193 fig. 195 (che l'attribuisce a Giovanni da Nola); Y. Ascher, *The Tomb of Caterina della Ratta and the Iconography of the Reclining Reader in Renaissance Sepulchral Art*, in «Source», XIV, 2, 1995, pp. 11-18.

<sup>204</sup> ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, Santi Pietro e Sebastiano, *Libro intitolato "Patrimonio del Real Monastero di S. Pietro e Sebastiano, nel quale si contiene la sua origine, privilegi e censi, 15 agosto 1714"*, 1386.

<sup>205</sup> C. de Lellis, *Aggiunta alla Napoli Sacra* cit., II, pp. 217-218, che registra (come prima di lui anche P. de Stefano, *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli, con li fondatori di essi, reliquie, sepolture, et epitaphii scelti che in quelle si ritrovano [...]*, presso Raymondo Amato Napoli 1560, c. 178r-v, e C. d'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, per Ottavio Beltrano, Napoli 1623, pp. 225-226) l'epitaffio funebre: «D.O.M. / Marię Francisę Vrsinę Joannis Manuppelli Comitis filię, quę defuncto Viro Joannę Antonio / Martiano Sinuessę Ducę, cui cum sex annos concordissime uixerat, neglectis huius uitę illecebris ut / ęternă adsequeretur instaurato auctoque sua impensa hoc Diuorū Petri, et

depositato nell'atrio della chiesa.<sup>206</sup> Questo sepolcro fu realizzato in sostituzione del monumento funerario, alto sette palmi e lungo otto, con colonne e *tabula epitafti*, commissionato agli scultori Tommaso Malvito e Francesco di Cristofano da Milano un anno dopo la dipartita della suora domenicana, ma, per ragioni a noi ignote, mai realizzato.<sup>207</sup>

---

Sebastiani Regio / Monasterio introducta Arctioris uite obseruantia cum sé totam Deo deuouisset triginta agens / annum in monialiū cetum ob morū sanctitatem moderatrix delecta per uiginti Septem Annos inclusā / uitā inculpatissima transegit. Priorissa, et Moniales auctori santitatis uite, et reformatrici / benemerenti. Obijt Anno Sal. MCCCCLXXXIII».

<sup>206</sup> SNSP, Giuseppe d'Ancora, *Le chiese di Napoli*, XXVII.D7, fascicolo XIII, c. 96r: «Depositi nell'atrio: [...] Deposito di Francesca Orsini, la priora del luogo».

<sup>207</sup> L'atto di commissione a favore dei due scultori lombardi è stato pubblicato da G. Filangieri, *Documenti cit.*, III, pp. 79-82.



#### VI.4. Tabernacoli e altri frammenti eucaristici da aggiungere al catalogo di Cesare Quaranta

Quante piacevoli sorprese riservi l'approccio critico alle fonti archivistiche scarsamente conosciute o rimaste a lungo inaccessibili, lo ha dimostrato Francesco Caglioti con il recupero della personalità artistica dello scultore Cesare Quaranta, la cui figura per lungo tempo è stata confusa con quella di Romolo Balsimelli da Settignano, collaboratore, quest'ultimo, di Andrea Ferrucci nei lavori della Cappella Carafa di Santa Severina in San Domenico Maggiore.<sup>208</sup> Lo studio ragionato dei documenti ha consentito a Caglioti di fare finalmente luce su una cruciale questione storiografica, limitando l'intervento del Balsimelli ai soli archi marmorei già iniziati dal più anziano maestro fiorentino ed escludendone invece il coinvolgimento nella realizzazione della *Tomba di Galeotto Carafa*, intorno alla quale, per via di buoni confronti, la critica aveva iniziato a riunire un certo numero di opere.<sup>209</sup>

A fornire un punto fermo per chiarire l'equivoco e al contempo riconoscere la mano di Cesare Quaranta nelle sculture già credute del Balsimelli è stata la lettura, nella sua forma integrale, di un rogito notarile noto dalla fine dell'Ottocento, ma solo attraverso un regesto, col quale nel 1513 il Quaranta si accordava privatamente con il collega Girolamo di Mariano da Firenze, promettendogli di eseguire da solo un lavoro che di lì a poco il vescovo di Squillace, Vincenzo Galeota, avrebbe

---

<sup>208</sup> Nella lettera del 1524 indirizzata al suo corrispondente veneziano Marcantonio Michiel, l'umanista napoletano Pietro Summonte scriveva: «in la ecclesia di San Domenico è la cappella del signor Conte di Santa Severina, fatta per Andrea [Ferrucci] da Fiesole e Matteo Lombardo»; cfr. P. Summonte, *Lettera a Marcantonio Michiel del 20 marzo 1524*, in F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Riccardo Ricciardi, Napoli 1925, p. 168. Lasciando Napoli per fare definitivamente ritorno a Firenze, dove nel 1513 avrebbe ottenuto la carica di capomastro dell'Opera di Santa Maria del Fiore, il Ferrucci cedeva il testimone della Cappella Carafa a Romolo Balsimelli, il quale il 14 luglio 1512 e di nuovo il 26 febbraio 1515 (i documenti sono trascritti in G. Filangieri, *Documenti cit.*, III, pp. 29-33 docc. III.A-B) si impegnava col committente Andrea Carafa a completare la decorazione del terzo e del quarto arco che adornano le pareti del sacello. Sull'argomento si veda R. Naldi, *Andrea Ferrucci cit.*, pp. 143-168, anche per il ricchissimo apparato fotografico.

<sup>209</sup> F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento cit.*, pp. 1019; Idem, *Due Virtù marmoree del primo Cinquecento napoletano cit.*, pp. 335-336; Idem, *Girolamo Santacroce [...], Saint John the Baptist and Saint Benedict [...]*, in *The Alana collection, Newark, Delaware, USA, vol. II: Italian Paintings and Sculptures from the fourteenth to sixteenth century*, edited by Miklós Boskovits, Centro Di, Florence 2011, p. 250 nota 17.



commissionato ai due soci.<sup>210</sup>

Dal quadro ricostruito da Caglioti emerge che il nostro scultore, nato intorno al 1475 a Cava dei Tirreni e morto, forse, nel 1539, mosse i suoi primi passi in campo artistico sotto la guida dei maestri lombardi della generazione di Andrea Bregno, a Napoli o forse a Roma, dove durante il primo decennio del Cinquecento fu attivo al servizio di illustri personaggi, tra cui i cardinali Giorgio Costa e Nicolò Fieschi. La morte di Tommaso Malvito, occorsa nel 1508, aveva intanto sottratto a Napoli l'ultima grande personalità della scultura in marmo tra quelle operanti nel Regno a cavallo tra i due secoli, lasciando privo di direzione il principale cantiere allora attivo, quello del Succorpo di San Gennaro, costruito su iniziativa del cardinale arcivescovo Oliviero Carafa per accogliere le reliquie del santo martire, già custodite presso l'Abbazia di Montevergine.<sup>211</sup> Furono queste circostanze a favorire il rientro in patria di Cesare Quaranta, voluto – è lecito ipotizzare, visti anche i suoi legami con Roma – dal Carafa, per il quale lo scultore “firmava” una delle prime opere del periodo napoletano: il ritratto a tuttotondo genuflesso in preghiera, destinato proprio al Succorpo.<sup>212</sup> Il folto catalogo che è venuto definendosi negli ultimi anni, grazie

---

<sup>210</sup> Per il Galeota il Quaranta eseguì l'altare del Corpo di Cristo e il monumento funerario; cfr. più avanti nel testo.

<sup>211</sup> Da alcuni pagamenti inediti registrati in un libro di conti del convento dei Santi Pietro e Sebastiano di Napoli si ricava che in data 27 ottobre 1508 Tommaso Malvito è ancora vivo, mentre risulta già morto il 31 gennaio 1509, quando, al suo posto, a riscuotere i pagamenti per il monumento funerario di Mariano d'Alagno è la vedova Margherita. ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, 1401, c. 42v: «[27 ottobre 1508] Ad mastro Thomase marmoraro che ave facto lo cantaro de benedecta anima de la contessa de Bocchianico per mano de mandama Laudomia de Alagno; ha ricevuto già altri pagamenti dalla priora, deva avere ancora ducati 16»; c. 49v: «[31 gennaio 1509] Avimo dato ad madamma Margarita, che fo muglere de mastro Thomase marmoraro, ducati 1»; c. 58r: «[30 aprile 1509] Avemo dato a mandamma Margarita, che fo muglere de quondam mastro Thomase marmoraro, ducati 1 de oro per lo debito che doveva avere da lo monastero \_\_\_ ducati 1, grana 15». Lo scultore aveva dettato il suo testamento il 2 luglio 1508; cfr. G. Filangieri, *Documenti cit.*, III, pp. 97-99, doc. 20.

<sup>212</sup> Sulla figura di Oliviero Carafa cfr. in part. F. Strazzullo, *Il Cardinale Oliviero Carafa mecenate del Rinascimento*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n. s., XIV, 1965, pp. 139-160; per la genesi del Succorpo, invece, si veda D. Norman, *The Succorpo in the Cathedral of Naples: “Emperess of all Chapels”*, in «Zeitschrift fur Kunstgeschichte», II, 1986, pp. 323-355, con bibliografia precedente. È opinione comune che alla realizzazione dell'incrostazione marmorea che riveste l'intera cripta napoletana abbiano preso parte maestranze romane chiamate a Napoli dal cardinale committente (ad es. F. Abbate, *Le sculture del Succorpo di san Gennaro e i rapporti Napoli-Roma tra Quattro-Cinquecento*, in «Bollettino d'arte», s. VI, XI, 1981, pp. 89-108).

Anche Francesco Caglioti (*La scultura del Quattrocento cit.*, 1019-1020), prima di me, ha collegato il rientro a Napoli dello scultore al mecenatismo di Oliviero Carafa, ma ha giustamente ipotizzato che a fare da ponte fra Roma e Napoli possa essere stato in alternativa il cardinale romano Nicolò Fieschi,

anche alle aggiunte di Mario Panarello<sup>213</sup> e Monica de Marco,<sup>214</sup> che hanno arricchito il *corpus* dello scultore messo su da Caglioti, restituisce l'immagine di un artista che visse un periodo di intensa attività produttiva tra il secondo e il quarto decennio del Cinquecento, realizzando anche opere destinate alla Basilicata e alla Calabria.

Prima di inoltrarmi nella disamina dei nuovi numeri di catalogo che ho potuto riconoscere svolgendo le mie ricerche, è opportuno ricordare che il coinvolgimento di Cesare nella produzione di arredi liturgici utili alla conservazione e alla venerazione dell'Ostia sacramentata è attestato innanzitutto da due altari eucaristici già noti, il più antico dei quali fu realizzato, insieme ad un monumento funebre, per il vescovo Vincenzo Galeota, vescovo di Squillace. Il contesto decorativo realizzato tra il 1513 e il 1515 per la Cappella del Corpo di Cristo che il presule aveva eretto nella Cattedrale della sua diocesi, è stato sconvolto dal sisma del 1783, e di esso restano solo alcuni frammenti incongruamente ricomposti in una macchina marmorea, ospitante nella metà inferiore parte della tomba (la tabella epigrafica, i due specchi araldici e la cassa col *gisant*), e in quella superiore la pala d'altare.<sup>215</sup> Il quadro scolpito riprende nell'impaginazione gli altari Correale e Piccolomini di Monteoliveto, con lo scomparto centrale, destinato a contenere la tavola con il tabernacolo, stretto tra montanti laterali abitati da figure di santi (San Pietro e San Paolo) e di profeti. Al di sopra della trabeazione doveva trovare posto il piccolo gruppo dell'Annunciazione, oggi messo al riparo presso il locale Museo Diocesano.

Appena qualche tempo dopo l'impresa di Squillace, il maestro veniva ingaggiato dal canonico Raimondo Barrile per eseguire un altare eucaristico da elevare nella navata settentrionale del Duomo di Napoli, alla destra della porta maggiore della

---

pronipote di quel papa Innocenzo IV, per il quale Cesare Quaranta, a stretto giro dal ritratto Carafa, realizzò il monumento funebre oggi sistemato nel braccio transetto settentrionale del transetto del Duomo di Napoli.

<sup>213</sup> M. Panarello, *Artisti della tarda maniera nel vicereame di Napoli: mastri scultori, marmorari e architetti*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2010, pp. 148-152; Idem, *Sull'attività di Cesare Quaranta* cit., pp. 95-109.

<sup>214</sup> M. De Marco, *Dal primo Rinascimento all'ultima Maniera. Marmi del Cinquecento nella provincia di Reggio Calabria*, Esperide, Lamezia Terme 2010, pp. 229-232.

<sup>215</sup> F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento* cit., pp. 1017-1022, p. 1018 fig. 51; Idem, *Due Virtù marmoree del primo Cinquecento napoletano* cit., pp. 343-344; M. Panarello, *Sull'attività di Cesare Quaranta* cit., pp. 96, 100-101, e fig. 1. Per Francesco Caglioti, lo scomparto principale della pala, che oggi è riempito con un dipinto tardobarocco raffigurante l'*Istituzione dell'Eucarestia*, potrebbe avere ospitato in antico il frammentario tabernacolo malvitesco conservato all'interno della stessa Cattedrale di Squillace.

basilica di Santa Restituta, punto in cui sorgeva la cappella a frontespizio della famiglia Barrile. Anche questo monumento, al pari di quello calabrese, non ha superato la dura prova del tempo: esso è stato smantellato e in gran parte disperso in occasione dell'adeguamento liturgico della Cattedrale promosso tra il 1741 e il 1744 dall'arcivescovo Giuseppe Spinelli. Gli unici frammenti superstiti vanno individuati: nella nicchia concava ospitante l'immagine del Sangue di Cristo, murata nel vestibolo del battistero di San Giovanni in Fonte, nei due angeli adoranti e nei Santi Giovanni Evangelista e Matteo, anch'essi alloggiati entro nicchie concave, tutti inglobati nell'altare settecentesco della Cappella degli Illustrissimi in Duomo [catt. 48-52; figg. 182-185]. Secondo la ricostruzione proposta da Caglioti, e confermata poi dalle ricerche di Maria Alasia Lombardo di Cumia, i tre rilievi, con il Cristo nel mezzo e i due Evangelisti nei lati, formavano il quadro d'altare verosimilmente sovrastato, oltre la trabeazione, dai due angeli.<sup>216</sup>

Venendo ora ai numeri inediti, si tratta di quattro tabernacoli, di cui due frammentari, e di due fastigi riconducibili anch'essi a perdute custodie per il Santissimo Sacramento; queste opere formano un piccolo *corpus* omogeneo, nel quale i singoli elementi si legano tra loro a doppio filo, poiché condividono non solo lo stile, ma anche le soluzioni ornamentali, essendo tutti derivati da un medesimo modello compositivo, al quale lo scultore ricorse introducendo di volta in volta alcune minime variazioni tematiche.

Per cominciare, si può prendere in considerazione il piccolo timpano, pienamente autografo, con un busto di Redentore e cherubini oggi esposto nel braccio orientale transetto della chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli, ma proveniente dalla vicina chiesa di Santa Maria delle Grazie, da cui è stato rimosso dopo il terremoto del 1980 per sottrarlo al pericolo di trafugamento [cat. 53; fig. 187]. Il marmo, completato da una cornice, doveva far parte di un tabernacolo scolpito dal Quaranta contestualmente ai lavori eseguiti per il canonico Barrile, come dimostra il delicatissimo volto del Cristo [fig. 189], che ricalca fin nei minimi dettagli quello dell'omologa figura conservata nel vestibolo di San Giovanni in Fonte [fig. 188].

Un altro frammento rintracciato a Napoli è lo scomparto centrale di tabernacolo a parete usato per rivestire il ciborio dell'Altare delle Anime purganti nella chiesa di

---

<sup>216</sup> M.A. Lombardo di Cumia, *La topografia artistica del Duomo di Napoli* cit., pp. 245-246.

Santa Maria della Mercede a Chiaia [cat. 54; fig. 194]. Il tipo è quello della camera prospettica con soffitto piano a cassettoni e arcate laterali, dalle quali sopraggiungono gli angeli orientati verso la cella, sorretta da una minuta testa di cherubino e sormontata dal calice con l'Ostia. Lo stile e la qualità dei rilievi dimostrano che siamo ancora una volta in presenza di un lavoro autografo del Quaranta, eseguito intorno al 1515. Gli angioletti adoranti, caratteristici per la posa e il *peplum* dall'orlo arricciato [fig. 202], si legano infatti assai bene ai due omologhi inglobati nell'altare della Cappella degli Illustrissimi [fig. 185] e all'erratico *Angelo annunciante* della Cappella Galeota.

Più fortunata dal punto di vista conservativo è la custodia scolpita per la Cattedrale di Sant'Agata dei Goti, forse intorno al 1514, per la Cappella del Santissimo Sacramento consacrata dal vescovo Giovanni De Luigi [cat. 47; fig. 192]. L'impaginazione dei singoli elementi riprende da vicino la soluzione adottata nell'esemplare di Chiaia, sebbene lo spazio entro cui viene messa in scena l'adorazione eucaristica sia diventato quello di una tribuna sormontata da un archivolt ingentilito da tre teste di cherubini. Gli angeli oranti ai lati dello sportello sono praticamente sovrapponibili ai corrispondenti del tabernacolo napoletano [figg. 202-203], e costituiscono, insieme alle testine angeliche scolpite nella cornice della lunetta, uno dei brani qualitativamente più sostenuti della composizione, in cui è possibile isolare la mano del maestro. Accanto al Quaranta, infatti, nell'esecuzione della custodia di Sant'Agata dei Goti interviene un aiuto di bottega, impegnato certamente a rifinire i volti dei tre cherubini intagliati nel sottarco della tribuna: essi presentano una folta capigliatura insolita per i modi del nostro scultore, che fece dei putti paffuti e calvi (o semi-calvi) una delle sue cifre stilistiche distintive. La figura barbata del Padre Eterno [fig. 196], che, impartendo la benedizione al suo interlocutore, sembra voler venire fuori dalla lunetta di coronamento, risponde a un tipo fisionomico cui Cesare ricorse pure per il *San Giovanni Evangelista* dell'Altare Barrile [fig. 182] e per un altro Padre Eterno entro lunetta destinato a completare un tabernacolo per Ravello [fig. 197], di cui dirò a breve, ma non prima di aver fatto notare che la qualità plastica, il morbido modellato e la volumetria delle figure del tabernacolo di Sant'Agata dei Goti trovano perfetta assonanza nell'edicola con *Madonna, Bambino e donatore* (1516) [fig. 191] conservata nella chiesa di Santa

Maria del Popolo a Belvedere Marittimo, in provincia di Cosenza.<sup>217</sup> I due marmi, eseguiti a breve distanza l'uno dall'altro, sono legati da una stretta relazione formale e stilistica, che si esprime finanche nel comune disegno delle candelabre.

Risalendo verso Napoli, come dicevo, è la città di Ravello che custodisce altri due frammenti inediti del Quaranta, a mio parere da ricondurre ad un'unica composizione smembrata. Di questo ennesimo tabernacolo, il pannello centrale si trova nella chiesa di Santa Chiara [cat. 56; fig. 198], mentre il fastigio a forma di lunetta con Padre Eterno benedicente e cherubini è in deposito presso il Museo dell'Opera del Duomo [cat. 55; fig. 197], ma dagli anni settanta del Settecento fino alla metà del secolo scorso ha ornato il ciborio dell'altare maggiore della locale chiesa di Santa Maria a Gradillo. Che questi due elementi fossero in origine connessi tra loro trova conferma non solo nella coincidenza dell'autografia, ma anche nelle dimensioni perfettamente compatibili. L'esecuzione del manufatto ravellese, che riprende da quello di Sant'Agata dei Goti il disegno architettonico complessivo e da quello di Chiaia il motivo della cella a forma di finestra sormontata dal calice eucaristico, va ancorata alla fine del secondo decennio del Cinquecento sulla base del confronto [figg. 204-205] con la custodia eucaristica del santuario di San Biagio a Maratea, con la quale chiudo la rassegna di aggiunte al catalogo di Cesare Quaranta [figg. 199-201]. Quest'ultima opera, pervenuta in perfetto stato di conservazione, è ancora munita del suo originario corredo epigrafico, che consente di datarla al 1519 e di ascriverla alla committenza del canonico napoletano Guglielmo Deodato.<sup>218</sup>

Per l'impianto compositivo dello scomparto centrale, il marmo di Maratea si apparenta ai casi già analizzati, distinguendosi invece dal tabernacolo di Sant'Agata

---

<sup>217</sup> La scultura è stata restituita al Quaranta da M. Panarello, *Artisti della tarda maniera nel viceregno di Napoli* cit., p. 148; Idem, *Sull'attività di Cesare Quaranta* cit., p. 104.

<sup>218</sup> Il tabernacolo misura cm 169x110 ed è murato nelle navate destra, al di sopra di un altare settecentesco; nel fregio della trabeazione si legge: CLAVDITVR EXIGVA MAXIMVS AEDE DEVS; nella base: GVGLIELMVS DEODATVS THEO/LOGIAE DOCTOR CANONICVS / NEAP. F. C. AN. MDXVIII. All'interno della chiesa di San Biagio è conservato anche un tombino con lo stemma della famiglia Deodato e la seguente epigrafe: GVILIELMVS DEODAT. CANONIC. / NEAPOLITAN. / SACRAE / PAGINAE / INDIGN. DOCTOR SIBI SVISQ / POSTERIS VIVVS PATERNO SANGVINE POSVIT / DIE VI MA MCCCCXXXX. Questo marmo doveva essere posto ai piedi dell'Altare della Santissima Annunziata: cfr. *Di S. Biase e di Maratea. Discorso Istorico [...]* 1835, a cura di C. Iannini, libro II, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1985, pp. 153-154, che ricorda pure l'altarinio con l'«arca circondata da angeli in atto di adorazione» appartenente alla Confraternita del Santissimo Sacramento.

dei Goti per la scelta di decorare le paraste con i simboli della Passione di Cristo piuttosto che con motivi a candelabre. Anche per il coronamento lo scultore non ha replicato la lunetta dei repositori di Sant'Agata e di Ravello, ma ha riproposto la variante del timpano adottata per il perduto manufatto di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli. Il volto del Cristo [fig. 200], che emerge dalla cornice triangolare, mostra uno scarto stilistico rispetto alle figure licenziate appena qualche anno prima: lontano ormai dal composto classicismo lombardo-romano, esso sembra dialogare già con il naturalismo di Giovanni da Nola, che di lì a poco si impose sulla scena artistica napoletana. Negli angeli adoranti e soprattutto nei cherubini dall'ovale morbido e tondeggiante [fig. 201] ritroviamo ancora le cifre stilistiche peculiari dello scultore, che hanno offerto le principali coordinate per l'analisi degli oggetti discussi.<sup>219</sup>

Alla luce dei confronti proposti e delle considerazioni espresse, credo si possa ritenere definitivamente risolto a favore del maestro di Cava dei Tirreni anche il problema attributivo del tabernacolo di Maratea, sollevato già da Nuccia Barone Pugliese nel lontano 1982, quando, pubblicando la scultura nella rivista *Napoli Nobilissima*, la studiosa la restituiva troppo frettolosamente all'officina di Giovan Tommaso Malvito.<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> A un'attenta analisi si intuisce che, in tempi ignoti, è stato raschiato via un calice a rilievo che era posto a coronamento del ricetto.

<sup>220</sup> N. Barbone Pugliese, *La cripta Ferrillo nel Duomo di Acerenza*, in «Napoli Nobilissima», s. III, XXI, 1982, p. 175. La paternità del Malvito *junior* è stata ribadita da F. Abbate, *Tardogotico e Rinascimento in Basilicata, La Bauta*, Matera 2002, p. 302.

## VI.5. Un tabernacolo di Andrea Marchese recuperato nella Cattedrale di Barletta

Nel 1885, nel terzo volume dei *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Gaetano Filangieri pubblicava un rogito notarile del 31 marzo 1520, con il quale Alessandro di Nicolò Marchese (o de Marchisio), “marmoraio” bresciano residente a Napoli, pattuiva con il nobile Monaco Elefante di Barletta la realizzazione di un tabernacolo per il Corpo di Cristo.<sup>221</sup> Destinato a rimanere del tutto trascurato finora dalla critica se non fosse stato per il riferimento al noto architetto Giovanni Donadio detto il Mormanno, che nell’atto figura come perito incaricato di giudicare il lavoro ultimato, nonché tra i testimoni dell’accordo sancito tra le parti, il documento in questione, opportunamente integrato con lo studio di alcune fonti storiche, mi ha permesso di rintracciare presso la Cattedrale di Barletta i resti dell’opera lavorata a Napoli dallo scultore lombardo.

Tanto il profilo biografico quanto quello artistico di Alessandro Marchese sono sfuggenti; è probabile che la formazione e parte della carriera di questo artista si siano svolte a Carrara: questo è quanto si può ipotizzare sulla base dei fitti rapporti di natura imprenditoriale che egli intrattenne con la cittadina toscana durante la sua lunga permanenza nel Regno meridionale. Le ricerche condotte dal Filangieri presso l’Archivio di Stato di Napoli attestano la presenza *in loco* dello scultore a partire dal 13 giugno 1513, giorno in cui si impegnava con Bartolomeo di Capua, conte di Altavilla, a far pervenire da Carrara i marmi necessari per la realizzazione di sei mostre e di sei cornici per finestre destinate ad abbellire il palazzo napoletano del nobile, ubicato in Via San Biagio dei Librai. Nello stesso anno, e precisamente il 10 novembre, insieme al socio Marco di Bartolomeo di Carrara, il Marchese contrattava, sempre per una fornitura di materia prima, con lo scultore Cesare Quaranta.<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> G. Filangieri, *Documenti cit.*, III, pp. 193-194; ripubblicato poi in forma di regesto, insieme alle altre attestazioni riguardanti l’artista, in Idem, *Documenti cit.*, VI, p. 102.

Non sembra esistere alcun rapporto di parentela, negato tra l’altro dalla diversa provenienza geografica, tra il nostro scultore e l’architetto Alessandro de Marchese di Settignano, suocero di Andrea Ferrucci, presente a Napoli dal 1489 al 1520. Per la figura dell’architetto fiorentino cfr. R. Naldi, *Andrea Ferrucci: marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Electa Napoli, Napoli 2002, pp. 15-16, con rimando anche alla bibliografia raccolta dallo studioso intorno all’argomento.

<sup>222</sup> Entrambi i documenti sono pubblicati in forma di regesto in G. Filangieri, *Documenti cit.*, VI, p. 102. Il contratto stipulato con lo scultore Cesare Quaranta è stato edito integralmente da F. Caglioti,



Certamente, oltre a svolgere un ruolo di tramite con il luogo di massimo approvvigionamento di marmi, a Napoli Alessandro Marchese allestì una propria bottega, all'interno della quale esercitava l'attività di scultore di figura e accoglieva giovani apprendisti; a confermarcelo sono altri due atti notarili cinquecenteschi – questa volta rogati proprio a Carrara – resi noti dal marchese Giuseppe Campori nelle *Memorie biografiche degli artisti nativi di Carrara* pubblicate nel 1873. Il regesto documentario tracciato da Filangieri si arricchisce così di due cosiddette *locationes personae*, rispettivamente del 1515 e del 1526, dalle quali apprendiamo che in quegli anni giungevano nella capitale del Regno, per formarsi all'arte statuaria presso la bottega del maestro Marchese, Antonio di Berto di Iacopo Nardi e Marcuccio, figlio di donna Gentile Lenci, entrambi provenienti dalla provincia di Carrara.<sup>223</sup>

Non vi è dubbio che lo scultore attestato dalle ricerche di Filangieri e l'*Alessandro Nicolai de Marchesis sculptori habitator Neapoli*, documentato da Campori, siano la stessa persona, e ciò nonostante che i documenti recuperati a Napoli e a Carrara dai due eruditi fissino la patria dell'artista ora a Brescia (Filangieri) ora a Bergamo (Campori). Come accaduto per altre personalità, è probabile che Alessandro Marchese fosse nato in una località minore posta tra le due città e che di volta in volta si presentasse come originario dell'uno o dell'altro luogo.<sup>224</sup>

Della produzione statuaria del citato artefice resta memoria nel documento napoletano ricordato in apertura di questo paragrafo: il 31 giugno 1520, davanti al notaio Cesare Malfitano, lo scultore prometteva al nobile Monaco Elefante di Barletta di lavorare un tabernacolo eucaristico, alto nove palmi e largo sei, per il prezzo di trentotto carlini [doc. 8]. L'atto notarile tace circa la destinazione dell'opera, che doveva essere consegnata al committente a Napoli entro il mese di settembre dello stesso anno. Per quale chiesa, dunque, fu realizzato il tabernacolo eucaristico?

La famiglia Elefante fu una delle più illustri della cittadina pugliese: lo storico

---

*La scultura del Quattrocento* cit., p. 1027 doc. VIII.

<sup>223</sup> G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori* cit., p. 331.

<sup>224</sup> È questo, ad esempio, il caso dello scultore Mino “da Fiesole”, che nei documenti compare di volta in volta come originario di Montemignaio, di Papiano o di Poppi, pur essendo nato in un luogo compreso tra i tre borghi suddetti, ma non identificabile con nessuno di essi. Sulla questione dello sdoppiamento della personalità di Mino si rimanda a F. Caglioti, *Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignaio: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica*, in «Bollettino d'arte», s. VI, 67, 1991, in part. p. 43.



Sabino Loffredo nella sua *Storia della città di Barletta*, data alle stampe nel 1893, ricorda il ruolo svolto, nella prima metà del XVI secolo, da questa famiglia nel completamento della chiesa cattedrale di Santa Maria Maggiore. Secondo Loffredo il mecenatismo degli Elefante fu necessario per ultimare la fabbrica con la costruzione della facciata settentrionale e del coro alla francese con deambulatorio e cappelle radiali.<sup>225</sup> Rimandando agli studi di archeologia medievale condotti sull'argomento da Caroline Bruzelius<sup>226</sup> e Angelo Ambrosi<sup>227</sup> per stabilire i tempi di costruzione della chiesa, e in particolare quelli del coro gotico, credo invece che si possa considerare attendibile la notizia trasmessa dallo storico Loffredo relativa al patronato esercitato dagli Elefante su due cappelle presbiteriali, «una con altare dedicato da prima a San Iacopo apostolo e poscia alla Vergine Incoronata, l'altra con altare dedicato al Santissimo Sacramento da prima e poscia alla Nascita di Maria Vergine», entrambi «eretti con marmi della chiesa diruta di Canne: il primo da Palmerio, il secondo da Monaco Elefante».<sup>228</sup>

I dati raccolti permettono, dunque, di collegare la testimonianza di Sabino Loffredo con l'atto notarile pubblicato da Gaetano Filangieri e sostenere che il

<sup>225</sup> S. Loffredo, *Storia della città di Barletta con corredo di documenti*, II, Vecchi, Trani 1893, pp. 91-93.

<sup>226</sup> C.A. Bruzelius, "A torchling procession of one". *Le chœur de Santa Maria Maggiore de Barletta*, in «Revue de l'Art», 125, 1999, pp. 9-19; Eadem, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia meridionale. 1266-1343*, Viella, Roma 2004, pp. 185-189.

<sup>227</sup> A. Ambrosi, *Osservazioni sulla pianta del coro della Chiesa di Santa Maria Maggiore a Barletta*, in *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a cura di L. Derosa e C. Gelao, Claudio Grenzi Editore, Foggia 2011, pp. 153-165.

<sup>228</sup> S. Loffredo, *Storia della città di Barletta* cit., pp. 91-93. Più avanti nel testo, elencando le opere provenienti dalla vecchia chiesa di Canne, Loffredo ricorda che nella cappella di Monaco Elefante «fu sotto la mensa accomodata, qual è ora visibile, l'urna in marmo con bassorilievi». Il sarcofago viene ricordato anche da M. Cassandro, *Barletta nella storia e nell'arte*, Tipografia Rizzi e Del Re, Barletta 1956, p. 169: «Il coro, col quale termina la navata maggiore, è circondato da un ambulacro o tornacoro formante cinque nicchie; nella centrale, su di un antico sarcofago, è un altarino col famoso quadro dell'Assunta, opera di Paolo Serafini da Modena del 1387, che fu portato in solenne processione la sera del 13 febbraio 1503 incontro ai tredici vincitori della Disfida: è detto perciò il quadro della Madonna della Sfida». Ancora oggi, nella struttura dell'altare appare inglobata una fronte di sarcofago quattrocentesco decorata da due putti genuflessi ai lati di un busto virile compreso tra due cornucopie.

L'opera nota come *Madonna della Disfida* è una tavola lignea trecentesca dipinta su entrambi i lati: da un lato (quello esposto alla visione del pubblico) campeggia il gruppo della *Vergine col Bambino*, dall'altro il *Cristo Salvatore*. L'icona è firmata *Paulus filius magistri Serafini de Serafinis pictor de Mutina*. Cfr. A. Colasanti, *Opere d'arte ignote o poco note. Barletta – Cattedrale, Viterbo – Chiesa di San Sisto, Bologna – Real Pinacoteca*, in «Bollettino d'Arte», s. IV, 1910, p. 184.

tabernacolo scolpito nel 1520 da Alessandro Marchese era destinato proprio alla Cappella del Corpo di Cristo, che in quel periodo Monaco Elefante stava allestendo in Santa Maria Maggiore. Questa ipotesi trova riscontro nella possibilità di riconoscere i resti della custodia eucaristica nell'edicola marmorea di fattura cinquecentesca che oggi accoglie l'immagine della *Madonna della Disfida* venerata nella Cattedrale barlettana e collocata all'interno della cappella radiale posta in asse con l'altare maggiore [fig. 233]. In base agli accordi sanciti nel contratto, infatti, il Marchese nella sommità del tabernacolo, al di sopra della trabeazione, scolpì due candelieri e tra essi un fastigio con l'immagine di Dio Padre sovrastato da una croce, elementi, questi, ancora tutti perfettamente conservati nell'opera di Barletta [fig. 234]; al contrario risultano perduti lo stemma del committente e le due mensole poste a sostegno della custodia, pure previsti nel contratto.

Ad un'attenta osservazione il manufatto, che si presenta come un frontespizio trabeato con colonne dal fusto scanalato e coronate da capitelli compositi, risulta rimaneggiato in corrispondenza dello scomparto centrale [fig. 235]; questa sezione, un tempo, era occupata dal pannello marmoreo nel quale si apriva il vano destinato alla conservazione dell'Eucarestia, con ogni probabilità affiancato da angeli oranti o da altri elementi decorativi. La rimozione dello scomparto originario, avvenuta in epoca imprecisata, è stata attuata per convertire il tabernacolo in un'ancona capace di ospitare la tavola della *Madonna della Disfida*, la quale risulta accomodata all'interno della struttura cinquecentesca tramite una cornice marmorea moderna.

Il particolare figurativo del Padre Eterno benedicente, contraddistinto da una raffinata caratterizzazione fisionomica, a cui corrisponde l'essenzialità delle linee del panneggio, e che appare sovrapposto piuttosto che accolto all'interno del fastigio a doppia voluta, è insufficiente per tentare di tracciare la personalità artistica dell'autore. Il tabernacolo di Barletta, inoltre, non mostra uniformità tipologica e omogeneità stilistica, manifeste con altri manufatti marmorei a me noti.

È certo, invece, che la cappella posta in asse con l'altare maggiore fu quella in cui almeno nella prima metà del XVI secolo veniva conservato il Santissimo Sacramento, e nella quale dunque fu messo in opera il tabernacolo lavorato a Napoli da Alessandro Marchese; un regesto documentario estratto dagli atti del notaio Pietro de Geraldinis, e pubblicato nel *Codice Diplomatico Barlettano*, ci fa sapere infatti

che, non potendosi più custodire, a causa dell'umidità, l'Eucarestia nella cappella fondata da Monaco Elefante alle spalle dell'altare maggiore, il 2 febbraio 1557, con l'assenso della Confraternita del Corpo di Cristo e degli eredi del nobile Monaco, fu stabilito di trasferire il sacramento eucaristico nell'altra cappella di famiglia, eretta nel presbiterio da Palmerio, e di dotarla per tale scopo di una nuova custodia.<sup>229</sup>

---

<sup>229</sup> *Codice Diplomatico Barlettano*, a cura di S. Santeramo, C.E. Borgia, VIII (1552-1558), Amministrazione Comunale, Barletta 1990, p. 330 num. 482. Alla stipulazione dell'atto notarile erano presenti Sergio, fratello del defunto Monaco, Giacomo e il sacerdote Fabio Elefante, questi ultimi figli dello stesso Monaco. I rapporti di consanguineità tra i tre eredi e patroni delle cappelle esistenti nella Cattedrale di Barletta si ricavano dal testamento di Sergio Elefante segnalato in R. Russo, *Santa Maria Maggiore, la Cattedrale di Barletta. Profilo storico-architettonico*, Rotas, Bari 2001, pp. 247-248.

# APPARATI

## CATALOGO DELLE OPERE

### *Avvertenze per la consultazione*

Il presente catalogo raccoglie le schede delle opere discusse nei capitoli precedenti. Coerentemente alle finalità del progetto si è scelto di escludere da tale apparato i manufatti di provenienza napoletana destinati a città che ricadono al di fuori degli attuali confini geopolitici della regione Campania, alle quali tuttavia si è dato spazio nel luogo opportuno all'interno del testo.

La successione delle schede segue un criterio approssimativamente cronologico. Per ciascun pezzo sono inizialmente indicati in forma sintetica: la definizione tipologica (se si tratta di un frammento, si indica anche la sua funzione strutturale all'interno dell'insieme decorativo); la collocazione (provincia, comune, frazione, complesso monumentale, attuale ubicazione specifica all'interno di quest'ultimo, contesto di provenienza originaria, che comunque è indicato solo nei casi accertabili, senza segnalare eventuali passaggi intermedi); la cronologia (documentata da fonti d'archivio e/o epigrafiche, oppure stabilita sulla base dell'analisi stilistica o storica, o ancora ricavata dalla presenza di figure araldiche); il nome del possibile artefice (se non documentato, proposto in base all'analisi stilistica dell'oggetto) o l'ambito culturale a cui può essere ricondotta l'opera; i dati tecnici (materia e dimensioni);<sup>230</sup> lo stato di conservazione; si segnalano pure la presenza di iscrizioni (trascritte indicando tra parentesi tonde lo scioglimento delle abbreviazioni) e di stemmi (con relativa blasonatura). Segue infine la ricostruzione, a testo libero, della fortuna critica dell'oggetto e delle sue vicende-storico artistiche.

---

<sup>230</sup> Le dimensioni fornite (altezza x larghezza x spessore) sono quelle massime. Nella misurazione dei monumenti compositi, integrati con elementi più antichi o più recenti, si è tenuto conto solo delle parti originarie.

1.

**TABERNACOLO EUCARISTICO [fig. 7]**

Salerno, Santa Marina, frazione di Policastro Bussentino

Museo Diocesano di Teggiano-Policastro, sezione di Policastro Bussentino

Proveniente dalla chiesa (già cattedrale) di Santa Maria Assunta

1445-55

Bottega di Andrea Guardi [?]

Marmo

cm 100 x 61 x 28

Stato di conservazione: discreto

CAR(OLVS) · FELL(APANE) · EPIS(COPVS) · POL(ICASTRI)

Scolpita nel fregio dell'architrave

Proviene dalla chiesa di Santa Maria Assunta, già cattedrale di Policastro Bussentino, questo frammentario tabernacolo a parete, oggi ricoverato presso la sezione del Museo Diocesano di Teggiano-Policastro, che ha sede nel comune salernitano di Santa Marina.

Lavorata in un unico blocco di pietra, la custodia riprende il motivo della tribuna absidale vista attraverso una cornice architettonica formata da paraste dal fusto scanalato con capitelli compositi, trabeazione e fastigio a timpano occupato da una testa di cherubino dalle ampie ali dispiegate. Lo spazio al centro della composizione presenta un catino a conchiglia con archivolt cassettonato, rifinito di prospetto da una cornice modanata arricchita da una fila di perline; nelle pareti laterali dell'aula si aprono delle strette arcate ogivali di gusto gotico. La cella sacramentale, ricavata nel fondo della tribuna, è sormontata dall'immagine di Cristo che si ridesta alla vita

elevandosi dal sepolcro mentre versa in un calice, contenente un'Ostia, il sangue che sgorga dalle sue ferite.

L'iscrizione incisa nel fregio dell'architrave individua il committente di questo arredo liturgico in Carlo Fellapane, il frate procuratore generale dell'ordine agostiniano proveniente dal convento napoletano di San Giovanni a Carbonara, che resse la diocesi di Policastro dal 1445 al 1455.<sup>231</sup> Al mecenatismo dello stesso Fellapane, sempre sulla base dell'epigrafe, va restituita pure la pala marmorea con *Madonna, Bambino, due angeli e il vescovo donatore in abito agostiniano* [fig. 8], oggi murata nella facciata della chiesa di Santa Maria Assunta, ma con ogni probabilità destinata in origine all'altare maggiore o comunque ad una cappella gentilizia. Queste due opere non hanno goduto di un'adeguata fortuna critica, né mi sembra siano state mai messe in relazione tra loro. Il tabernacolo, infatti, risulta ancora sconosciuto agli studi, non avendo trovato spazio neppure nel catalogo della mostra del 2004 dedicata al patrimonio artistico dell'antica diocesi di Policastro;<sup>232</sup> lo studio del monumentale retablo di soggetto mariano è invece sostanzialmente fermo all'ipotesi attributiva a favore di Domenico Gagini, formulata da Roberto Pane nell'ormai lontano 1977.<sup>233</sup> È evidente che pala e tabernacolo furono concepiti nell'ambito di un unico progetto di riallestimento della Cattedrale, finanziato e diretto dal vescovo Fellapane, rivoltosi – almeno per l'ancona – al principale scultore attivo sulla scena artistica napoletana sul volgere dell'età durazzesca, prima cioè dell'arrivo di Domenico Gagini.<sup>234</sup> Discostandomi dall'inquadramento in ambito lombardo suggerito da Pane, propongo ora di considerare la pala marmorea come un numero inedito da aggiungere al catalogo dello scultore fiorentino Andrea Guardi,

---

<sup>231</sup> L. Torelli, *Secoli agostiniani ovvero historia generale del sagro ordine eremitano del gran dottore di Santa Chiesa s. Aurelio Agostino vescovo d'Hippona [...]*, VI, Per Giacomo Monti, Bologna 1680, p. 749; N.M. Laudisio, *Sinossi della diocesi di Policastro*, ed. a cura di G. Galeazzo Visconti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1976, p. 76.

<sup>232</sup> *Visibile latente. Il patrimonio artistico dell'antica diocesi di Policastro*, catalogo della mostra a cura di F. Abbate, Donzelli editore, Roma 2004.

<sup>233</sup> R. Pane, *Il Rinascimento* cit., II, pp. 306-307; a p. 305, Pane parla di «sicuro inedito». Negli stipiti e nell'architrave del portale dell'ex-Cattedrale di Policastro si legge la seguente iscrizione: KAROLVS FELLAPANE STM EPC POLC. MCCCCLV; tale epigrafe in bibliografia viene spesso erroneamente associata al rilievo mariano.

<sup>234</sup> Domenico Gagini è documentato a Napoli nel 1458, quando fu attivo nel cantiere dell'Arco di Castel Nuovo; cfr. C. von Fabriczy, *Der Triumphbogen Alfonsos I am Castel Nuovo zu Neapel*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XX, 1899, p. 149.

così com'è stato ricostruito da ultimo da Gabriele Donati nella tesi di perfezionamento discussa nel 2008 presso la Scuola Normale Superiore di Pisa.<sup>235</sup>

Carlo Fellapane potrebbe aver stretto dei contatti con Andrea Guardi a Napoli, all'epoca dei lavori che lo scultore svolse per la chiesa di San Giovanni a Carbonara, e averlo poi ricontattato qualche tempo dopo per coinvolgerlo nel progetto di abbellimento della Cattedrale della sua diocesi. La pala di Policastro dovette essere eseguita a stretto giro dal *Sepolcro ritenuto di Ruggiero Sanseverino* (1445-50 c.), rispetto al quale mostra molteplici consonanze formali e stilistiche, e non dopo l'*Altare di San Ranieri* (1451-52), scolpito per la Cattedrale di Pisa, poi trasferito nella chiesa di San Ranierino, in cui lo scultore ripropone il motivo del fastigio con il Volto santo entro un clipeo affiancato da cherubini, sviluppato già nella commissione del Fellapane.<sup>236</sup>

Lo stato di consunzione delle superfici impone, invece, maggiore cautela nell'avanzare il coinvolgimento diretto di Andrea Guardi nell'esecuzione del tabernacolo del Museo Diocesano; i modi dello scultore fiorentino sembrerebbero comunque potersi riconoscere nel disegno della cornice architettonica, che mi riporta alla mente il più tardo tabernacolo a parete conservato nel Museo Nazionale di San Martino a Pisa e anche il rilievo con *Madonna e Bambino* oggi negli Staatliche Museen di Berlino;<sup>237</sup> la fisicità della piccola immagine sfigurata del Cristo risorto trova inoltre un valido confronto nel Bambino scolpito insieme alla Vergine nella fronte di un altro lavoro non riconosciuto dell'artista fiorentino, conservato nella stessa chiesa di Policastro: il monumento funerario, datato al 1449, noto alla storiografia come *Tomba di Giulio Gallotto*.<sup>238</sup>

---

<sup>235</sup> G. Donati, *Andrea di Francesco Guardi (1405 c. - 1476)*, tesi di perfezionamento in Storia dell'arte moderna, Scuola Normale Superiore di Pisa, relatore prof. M. Ferretti, a.a. 2008.

<sup>236</sup> G. Donati, *Andrea di Francesco Guardi* cit., pp. 224-243 (per il sepolcro), 309-314 e figg. 109-122 (per l'altare).

<sup>237</sup> R.P. Ciardi, *Il Quattrocento*, in R.P. Ciardi, C. Casini, L. Tongiorgi Tomasi, *Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, Cassa di Risparmio di Pisa, Pisa 1987, p. 42, fig. 40. Il rilievo di Berlino è riprodotto invece in G. Donati, *Andrea di Francesco Guardi* cit., fig. 165.

<sup>238</sup> Cfr. A. Braca, *Il monumento funebre di Giulio Gallotto*, in *Visibile latente* cit., pp. 43-46, che coglie il collegamento figurativo e tipologico (ma non stilistico!) tra la *Tomba Gallotto* e le opere napoletane di Andrea Guardi. Il *Sepolcro Gallotto*, che è ispirato al *Monumento ritenuto di Ruggiero Sanseverino*, nonché alla *Tomba di Nicolò Speciale*, commissionata allo scultore proprio a Napoli nel 1444, si compone di una cassa con *gisant* sorretta da cariatidi raffiguranti – come nel *Monumento Sanseverino* – le tre virtù teologali (*Carità, Fede, Speranza*); la fronte dell'arca è scandita da tre



## 2.

### **PILASTRINO CON ANGELO ADORANTE [fig. 82]**

Frammento di tabernacolo parietale [?]

Caserta, Capua

Museo Diocesano

1450-60 c.

Ignoto scultore romano [?]

Marmo

cm 70 x 36

Stato di conservazione: discreto

Presso il Museo Diocesano di Capua è esposto questo frammento erratico di ignota provenienza, recuperato in un locale del Palazzo Arcivescovile, dove all'indomani della Seconda Guerra Mondiale furono ricoverati alcuni reperti lapidei provenienti dalla Cattedrale cittadina, e ai quali vennero poi uniti altri materiali salvati da chiese dissestate dal sisma del 1980.<sup>239</sup>

Il lacerto marmoreo forma un pilastrino angolare al quale è sovrapposto un angelo orante. La figura, leggermente flessa nelle ginocchia, è atteggiata di tre quarti, ma ha la testa volta di profilo; il sottile panneggio del chitone aderisce perfettamente al corpo tondeggiante, lasciando scoperte le braccia e parte delle gambe. Il volto tenero

---

nicchie che accolgono la *Vergine col Bambino*, quella centrale, *San Giacomo Maggiore* e *Sant'Agostino vescovo*, le due laterali. Nella cornice della cassa si legge: CONDITVR · HOC · TVMVLO · CLARVS · VIRTUTE · GALLOCTVS · I · MAGNVS · APVD · REG[...] QVI · FVIT · ANTE · SVOS ·; nella base: ·M·CCCC·XL·VIII. Per il *Sepolcro Speciale*, di cui restano solo alcuni frammenti presso il Museo Civico di Noto, si legga ora il contributo di G. Donati, *Andrea Guardì* cit., pp. 217-224, 339-344, e figg. 77-80.

<sup>239</sup> L'opera in oggetto è esposta nella sezione del museo ospitata nell'ex-Cappella del Corpo di Cristo, che sorge accanto al Duomo di Capua. Sul Museo Diocesano cfr. da ultimo N. Iodice, *Museo Diocesano di Capua*, in *Musei Diocesani della Campania*, a cura di U. Dovere, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 110-113.

ed espressivo è incorniciato da una capigliatura corta lavorata a grosse ciocche fermate da una coroncina posta in vista sulla fronte; nonostante i danni subiti, si possono ancora leggere con chiarezza i tratti fisionomici, caratterizzati da occhi con le pupille incise e da una bocca leggermente dischiusa.

Come già notato dall'erudito Pietro Di Lorenzo, questo manufatto esibisce i medesimi caratteri stilistici degli angeli oranti [fig. 83] posizionati ai lati della cella sacramentale dell'*Altare del Salvatore* ubicato nella chiesa capuana di San Domenico [cat. 18; figg. 81, 83-84].<sup>240</sup> Anche se non riconducibili immediatamente ad un medesimo originario complesso decorativo, come vuole invece Di Lorenzo, queste sculture possono considerarsi entrambe opera del medesimo anonimo lapicida, molto prossimo allo scultore Isaia da Pisa.

Secondo Renato Ruolo, autore di una breve scheda inclusa nella guida del museo edita nel 1992, l'elemento discusso «faceva parte di qualche monumento ormai smembrato, forse situato in origine nella Cattedrale».<sup>241</sup> In mancanza di altri precisi riscontri e in via ipotetica, viste le dimensioni e l'iconografia del pezzo, non credo si possa escludere che esso costituisca invece l'elemento laterale di un perduto tabernacolo eucaristico.

---

<sup>240</sup> P. Di Lorenzo, *Sculture rinascimentali in pietra tra Capua e Caserta: inediti e aggiunte*, in «Rinascimento meridionale», IV, 2013, pp. 13-15.

<sup>241</sup> R. Ruotolo, *Angelo adorante*, in *Capua Museo Diocesano: la Cappella del Corpo di Cristo. Testimonianze di fede e d'arte dal Tardo-antico all'Ottocento*, A.C.M., Torre del Greco 1992, scheda num. 43 p. 82. L'*Angelo adorante* è schedato anche nella *Guida al Museo Diocesano di Capua*, Conferenza Episcopale Campana, Napoli 2002, p. 26; questa voce bibliografica riporta le medesime notizie fornite da Ruotolo.

### 3.

#### TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 16]

Benevento, San Nicola Manfredi

Chiesa di San Nicola di Bari, murato nel pilastro alla destra liturgica dell'altare maggiore

1477

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 112 x 87

Stato di conservazione: discreto

MCCCCCLXXVII

Scolpita nel fastigio

OLEA / SANCTA

Scolpita nel pannello centrale, al di sotto dell'archivolto cassettonato

ABBAS NARDVS / FECIT

Scolpita nel peduccio

Questo tabernacolo a muro, come riferisce l'iscrizione, fu fatto realizzare nel 1477 da un certo abate Nardo per la chiesetta di San Nicola dell'omonima cittadina beneventana, in cui ancora oggi si conserva, murato nel pilastro *in cornu Evangelii* del presbiterio, dove serve da repositorio per gli oli santi.<sup>242</sup>

---

<sup>242</sup> Probabilmente si tratta dello stesso abate Nardo che nel 1497 fece realizzare una campana per la medesima chiesa di San Nicola; cfr. C. Tiso, *San Nicola Manfredi. Notizie storiche della parrocchia e del paese*, Stabilimento tipografico De Martini, Napoli 1930, p. 51, al quale si rimanda altresì per le vicende storico-artistiche dell'intera chiesa.

L'opera è pervenuta completa nel suo sviluppo architettonico, ma presenta numerose sbreccature e una vistosa frattura che divide orizzontalmente a metà il pannello monolitico comprendente lo scomparto centrale e le due paraste laterali. La custodia eucaristica vera e propria, vegliata da due angeli oranti, è inserita nel fondo di un atrio quadrilatero sormontato da una volta a imbotte cassettonato. Al di sopra della trabeazione, sostenuta da paraste intagliate con motivi a candelabre, è sistemato un fastigio a volute terminanti in girali fioriti, che reca inciso al suo interno il riferimento all'anno di esecuzione dell'opera, mentre il peduccio, composto da due snelle cornucopie affrontate, accoglie nel mezzo il nome del committente.

L'iscrizione OLEA SANCTA che campeggia nello scomparto principale, al di sotto della volta cassettonata, è stata aggiunta in un momento successivo rispetto all'originario corredo epigrafico e in sostituzione del simbolo eucaristico del calice con l'Ostia. Ciò è quanto emerge da una descrizione della chiesa di San Nicola redatta nel 1696 e pubblicata da Carmine Tiso in una monografia dedicata al comune beneventano di San Nicola Manfredi. Nel documento, in relazione al tabernacolo, si legge: «Nel muro a capo di detta chiesa, e propriamente a latere dell'altare maggiore, vedesi una lapide dove sta scolpito un calice con l'Ostia sopra e due angeli di mezzo rilievo in atto di adorazione. Nel mezzo di detta lapide vi sta una porticella di ferro serrata con chiave, foderata di carta depinta turchina, dentro della quale si conservano un vaso di stagno con l'olio santo per l'infermi e tre altri vasi parimenti di stagno a modo di carrafine per trasportarsi dalla Metropolitana di Benevento. Inoltre in detta lapide vi sono scolpite le seguenti lettere: MCCCCLXXVII, e sotto la detta lapide: ABBAS NARDVS FECIT, e nel muro: OLEA SANCTA».<sup>243</sup> Nel 1696, dunque, il tabernacolo recava ancora scolpito un calice con l'Ostia, rimosso di lì a poco su prescrizione di qualche solerte ordinario e sostituito dalle parole *olea sancta*, già impresse nel muro. Tale intervento andava a rafforzare visivamente il cambio di funzione a cui era stato sottoposto l'arredo, forse già in epoca controriformistica. La fonte tardosecentesca non fa alcun riferimento, invece, ad un eventuale motto in onore del Santissimo, che poteva essere inciso – come da prassi – nel fregio della trabeazione, il quale presenta tracce di raschiatura.

Non si conosce il nome dell'autore dell'opera di San Nicola Manfredi, ma essa

---

<sup>243</sup> C. Tiso, *San Nicola Manfredi* cit., pp. 49-50.

deve certamente essere messa in relazione, per la comune autografia, nonché per la derivazione dal medesimo prototipo, con il tabernacolo conservato nella Cattedrale di Tropea (Vibo Valentia) [fig. 17].<sup>244</sup> Quest'ultimo, giunto in perfetto stato di conservazione, è stato ricondotto per primo da Felice Toraldo, sulla base dello stemma, alla committenza di Pietro Balbo, vescovo di Tropea dal 1463 al 1479;<sup>245</sup> lo stesso manufatto è stato pubblicato poi da Roberto Pane con riferimento alla cerchia dello scultore Pietro di Martino,<sup>246</sup> e successivamente da Francesco Abbate come «cosa indubbiamente lombarda, simile a certe parti marginali dell'altare Miroballo e non senza precise tangenze con Jacopo della Pila».<sup>247</sup> Come già precisato da Francesco Caglioti, alla luce della recente rilettura della personalità artistica di Pietro di Martino da Milano proposta da Renata Novak Klemenčič, è da escludere qualsiasi tipo di coinvolgimento da parte dello scultore lombardo o della sua bottega nella realizzazione del «modesto» tabernacolo di Tropea, che, in assenza di precisi riscontri documentari, può solo essere genericamente attribuito ad un anonimo lapicida di media levatura, ma ben inserito nell'ambiente artistico della Napoli rinascimentale, dove fu attivo tra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento.<sup>248</sup> Dall'officina del “Maestro di Tropea” deve essere uscita anche la custodia eucaristica destinata alla parrocchia retta dall'abate Nardo, la quale, sebbene di qualità più modesta e meno curata nella resa dei dettagli decorativi, esibisce gli stessi specifici tratti stilistici del tabernacolo tropeano, ben evidenti nelle acconciature degli angeli oranti, nell'ampio scollo tondo dei chitoni e nella compostezza geometrica dei panneggi sviluppati attraverso pieghe tubolari [figg. 18-19].

<sup>244</sup> Per il discorso sulla derivazione di queste e di altre custodie da un comune prototipo si veda in questo volume il paragrafo VI.2, *Le botteghe napoletane al tempo di Ferrante d'Aragona: il “Maestro di Tropea” e il “Maestro di Sant'Angelo a Nilo”*.

<sup>245</sup> F. Toraldo, *Di un ciborio nella Cattedrale di Tropea*, in «Arte e storia», 1, 1916, pp. 13-15, che indica come anno di inizio della reggenza della diocesi il 1461 e non il 1463; l'errore cronologico è stato corretto da F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento* cit., p. 1029 nota 19.

<sup>246</sup> R. Pane, *Il Rinascimento* cit., II, pp. 318-319.

<sup>247</sup> F. Abbate, *La scultura del Cinquecento* cit., p. 31 nota 62.

<sup>248</sup> F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento* cit., p. 1029 nota 19.

#### 4.

##### **TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 20]**

Frammento: pannello centrale

Napoli

Museo dell'Opera di San Lorenzo Maggiore, sala XIV

Proveniente dalla chiesa di San Lorenzo Maggiore

1475-1500 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 72,5 x 57 x 9

Stato di conservazione: discreto

##### **OLEA SANCTA**

Scolpita nella cornice marcapiano

Nella XIV sala – denominata “Giardino d’inverno” – del Museo dell’Opera di San Lorenzo Maggiore in Napoli è esposto questo frammento erratico, unico elemento superstite di un originario tabernacolo a muro, proveniente dall’attigua chiesa francescana. Il particolare supporto su cui è stata rimontata l’opera permette di ammirare le scanalature visibili nel retro: il tabernacolo infatti fu realizzato nel tergo di un pezzo di parasta architettonica di epoca antica [fig. 21].

Nel prospetto principale sono raffigurate due coppie di angeli oranti disposte ai lati del portale aperto nel fondo di una tribuna absidale. Il pavimento in fuga prospettica, le arcate scorciate aperte nelle pareti laterali e il sistema di trabeazione su cui si innesta la volta centinata, decorata da una doppia fila di lacunari, definiscono architettonicamente l’ambiente. Una piccola ed esile immagine del Corpo e Sangue di Cristo, stagliata sul fondo risparmiato al di sotto dell’archivolto,

allude alla dedicazione eucaristica del manufatto.

Non si conosce nulla della storia di questo pezzo, che nel complesso risulta ben conservato, fatta eccezione per alcune sbreccature presenti lungo i bordi e una vistosa lacuna che interessa l'angolo inferiore destro. L'iscrizione SACRA OLEA, incisa nel fregio che corre al di sotto della volta centinata, attesta un cambio di funzione della custodia, databile al Cinquecento sulla base dell'analisi paleografica dei caratteri.

Sfuggito alla critica, il marmo risulta schedato nella guida del Museo come “fronte di tabernacolo” databile alla fine del XV secolo e ascrivibile ad un ignoto lapicida napoletano dell'ambito di Jacopo della Pila.<sup>249</sup> L'opera, realizzata entro l'ultimo quarto del Quattrocento, mostra dei caratteri genericamente lombardi, ma a giudizio di chi scrive il suo stile ben poco condivide con i modi di Jacopo della Pila; piuttosto è possibile individuare dei riscontri iconografici tra i rilievi che adornano la custodia e alcune parti della *Cappella Miroballo* in San Giovanni a Carbonara: dall'angelo con la sopravveste, che assiste al compianto sul Cristo morto scolpito nel paliotto della cappella napoletana [fig. 22], deriva, ad esempio, l'omologa figura posta sulla sinistra in secondo piano nel marmo di San Lorenzo [fig. 23]. Se da un lato è difficile rintracciare nel panorama della scultura napoletana confronti serrati con altre opere che aiutino a definire la fisionomia del nostro anonimo artefice, dall'altro lo studio comparato dei tabernacoli censiti in occasione di questa ricerca e di altri esemplari già noti alla critica ha permesso di ricondurre il frammento del Museo dell'Opera di San Lorenzo Maggiore ad un gruppo di manufatti derivati tutti da un medesimo prototipo, replicato di volta in volta con minime varianti; dal punto di vista della fortuna conservativa, gli esemplari migliori si trovano collocati nelle cattedrali di Tropea [fig. 17] e di Lucera [fig. 13]: è a questi tabernacoli, quindi, che si può guardare per ricostruire idealmente l'aspetto originario della custodia napoletana.<sup>250</sup>

---

<sup>249</sup> *San Lorenzo Maggiore. Guida al museo e al complesso*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2005, pp. 80-81.

<sup>250</sup> Cfr. in questo volume VI.2, *Le botteghe napoletane al tempo di Ferrante d'Aragona: il “Maestro di Tropea” e il “Maestro di Sant'Angelo a Nilo”*.

**5.**

**LUNETTA CON PADRE ETERNO BENEDICENTE [fig. 24]**

Frammento di tabernacolo parietale

Benevento, Castelfranco in Miscano

Chiesa di San Giovanni Battista, murata in facciata

1475-1500 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

Stato di conservazione: mediocre

**6.**

**SANGUE DI CRISTO E CHERUBINI [fig. 25]**

Frammento di tabernacolo parietale

Benevento, Castelfranco in Miscano

Chiesa di San Giovanni Battista, murata nella parete perimetrale destra

1475-1500 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 40 x 30

Stato di conservazione: cattivo

La chiesetta di San Giovanni Battista in Castelfranco in Miscano custodisce questi due frammenti provenienti da un perduto tabernacolo eucaristico a muro.



La lunetta si trova murata nella facciata principale dell'edificio, al di sopra di una monumentale croce trilobata.<sup>251</sup> La preziosa cornice curvilinea culminante in corolle delimita una profonda nicchia, in cui è alloggiato il busto del Padre Eterno lavorato ad altorilievo. La figura, dalla foltissima barba ondulata e dall'espressione accigliata, è colta nell'atto della benedizione, mentre con la mano sinistra sorregge il globo terracqueo. Sullo sfondo della lunetta, i tratti dritti alternati a tratti serpentinati che hanno origine dall'Eterno rappresentano l'irraggiarsi dello Spirito Santo.

L'altro piccolo frammento, raffigurante Cristo con la croce e due testine alate di cherubini, si trova all'interno della chiesa, murato al di sopra di un'acquasantiera.<sup>252</sup> L'iconografia del Redentore, vestito del solo perizoma e della corona di spine, con la croce e il braccio destro teso verso il basso, indica che si tratta di una raffigurazione del Sangue di Cristo. Viste le sue ridotte dimensioni e considerato il confronto con altre opere analoghe, c'è da ritenere che tale frammento facesse parte del pannello principale del perduto tabernacolo; nello specifico esso doveva far parte della decorazione dell'archivolto risparmiato al di sopra della cella affiancata da angeli oranti, secondo quello stesso modello compositivo che contraddistingue sia il tabernacolo della Cattedrale di Lucera [fig. 13] che quello frammentario del Museo dell'Opera di San Lorenzo Maggiore in Napoli [cat. 4; fig. 20]. Il manufatto di Lucera si presta ad un buon confronto tipologico anche per la lunetta di Castelfranco.

Lo stile dei rilievi suggerisce che si tratta di un'opera di provenienza napoletana realizzata approssimativamente nel corso dell'ultimo venticinquennio del Quattrocento.

---

<sup>251</sup> Soprintendenza per i BAPSAE per le province di Caserta e Benevento, Catalogo, *Castelfranco in Miscano, San Giovanni Battista*, scheda OA num. 15/00212314, compilata da M. De Nicolais nel 1993.

<sup>252</sup> Soprintendenza per i BAPSAE per le province di Caserta e Benevento, Catalogo, *Castelfranco in Miscano, San Giovanni Battista*, scheda OA num. 15/00212330, compilata da M. De Nicolais nel 1993.

7.

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 26]**

Napoli

Chiesa di Santa Restituta, vestibolo del battistero di San Giovanni in Fonte

1475-1500 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 232 x 142

Stato di conservazione: discreto

Stemmi della famiglia Piscicelli scolpiti nel basamento

*Una banda cuneata, accompagnata nel capo da un rastrello a tre pendenti.*

Questo tabernacolo a muro con le armi dei Piscicelli è collocato all'interno della basilica di Santa Restituta a Napoli, murato nella parete orientale del vestibolo del battistero di San Giovanni in Fonte, al di sotto di un arco in piperno, nella cui chiave è scolpito lo stemma della famiglia Sifola; ai lati della custodia sacramentale sono state sistemate due nicchie di ignota provenienza, ospitanti l'una un'immagine di San Marco, l'altra quella di San Matteo, mentre ai suoi piedi è posto un sarcofago classico di reimpiego con scene dionisiache.<sup>253</sup> In questo ambiente, che in antico ospitò alcuni altari, compreso quello dei Piscicelli, all'inizio del secolo scorso il canonico Gennaro Aspreno Galante raccolse testimonianze artistiche ed epigrafiche

---

<sup>253</sup> Come hanno notato Leonardo di Mauro (in G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, edizione a cura di Nicola Spinosa, Società Editrice italiana, Napoli 1985, p. 300 nota 77) e Maria Rosario (*La chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci in Napoli. Cenni storici e di arte*, a cura di M. Rosario, Digital Color Press, Napoli 1999, p. 117), dallo stesso sconosciuto contesto decorativo provengono i *Santi Luca e Giovanni entro nicchie* inglobati nel lavabo, (assemblato con frammenti di varia epoca) nella sagrestia della chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci in Napoli.

decontestualizzate, provenienti in parte dalla stessa basilica di Santa Restituta e in altra parte da chiese coinvolte nel Risanamento della città di Napoli.<sup>254</sup>

Il manufatto in questione va annoverato tra gli esemplari campani giunti senza aver subito gravi perdite strutturali rispetto all'originario disegno architettonico, e in discreto stato di conservazione. La sua forma rievoca quella di un tempio classico con paraste impreziosite da delicati motivi a candelabre e terminanti in capitelli di foggia rinascimentale. Nel campo centrale è rappresentato il fondo di una tribuna absidale, nel cui mezzo è la porticina del sacramento sormontata dalla colomba dello Spirito Santo e affiancata da due coppie di angeli oranti in posa stante [fig. 28]; al di sotto della volta a cassettoni che forma la copertura è effigiato un Cristo in pietà sorretto da due angeli [fig. 27], mentre nei due pennacchi risparmiati dalla volta negli angoli superiori della tavola sono rappresentati l'Angelo annunciante e la Vergine annunciata. Sulla trabeazione, con fregio occupato da tre testine alate intervallate ad encarpi, insiste la parte terminale del tabernacolo, costituita da un fastigio timpanato ospitante l'immagine in busto del Padre Eterno benedicente. L'intera edicola, così composta, poggia sulla predella, il cui campo è occupato da una ghirlanda sorretta da due piccoli puttini e ricongiunta agli stemmi Piscicelli, posizionati negli angoli esterni dello stesso basamento. Il vano centrale del repositorio si presenta otturato da un rilievo marmoreo tardo-cinquecentesco raffigurante la Madonna col Bambino [fig. 29].<sup>255</sup>

La presenza dei due stemmi permette quindi di legare la committenza dell'arredo liturgico alla famiglia Piscicelli, la quale, in Santa Restituta, esercitò il diritto di patronato su una cappella consacrata a San Pietro (poi ai Santi Pietro e Paolo), corrispondente all'attuale terzo vano sfondato che si incontra a mano destra contando dal portale, e su di una cappella-altare collocata nel vestibolo del Battistero.<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> *La Basilica di Santa Restituta*, a cura di U. Dovere, Federico Motta Editore, Napoli 2004, p. 34. Parte delle memorie epigrafiche visibili nel vestibolo del Battistero sono attestate in questo spazio già da C. d'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, per Ottavio Beltrano, Napoli 1623, pp. 37-38, e da C. de Lellis, *Aggiunta alla Napoli sacra cit.*, I, c. 65r-v. Nella Cappella di San Pietro, nella chiave della volta a crociera e nella lastra marmorea che copre la sepoltura terragna, si leggono ancora gli stemmi dei Piscicelli; una lapide affissa nella parete sinistra del sacello ricorda l'ultimo restauro del sito, eseguito nel 1915.

<sup>255</sup> Nella seconda metà del secolo scorso, al di sotto del tabernacolo è stato aggiunto un ulteriore basamento marmoreo sorretto da due peducci.

<sup>256</sup> Ancora nel tardo Cinquecento, il vestibolo risultava diviso in due ambienti mediante un tramezzo

Questo secondo sacello, privo di titolo, viene accuratamente descritto nei verbali delle sante visite condotte dagli arcivescovi Annibale di Capua, nel 1582, e Alfonso Gesualdo, nel 1599.

Entrambi gli ordinari accertarono che la mensa in marmo era di forma congrua; quanto alla pala, ugualmente in marmo, il Di Capua precisava che nel centro di essa, entro la *finestrella*, un tempo adibita alla conservazione del Santissimo Sacramento, si vedeva incassata l'immagine della Beatissima Vergine;<sup>257</sup> meno dettagliato risulta a riguardo il resoconto dell'arcivescovo Gesualdo, che riferiva genericamente di un'immagine marmorea raffigurante Santa Maria delle Grazie, ma di contro precisava che l'*Altare delli Piscicelli* era posto sotto una «parva tribuna fornicata».<sup>258</sup> Non vi è dubbio che l'ancona descritta al di sopra dell'altare sia proprio il nostro tabernacolo, trasformato da repositorio eucaristico a edicola devozionale tramite l'aggiunta del rilievo mariano, e che nella seconda metà del Cinquecento esso si trovasse murato là dove ancora oggi si conserva. Le testimonianze documentarie non consentono però di verificare se il manufatto trovò posto in questo luogo liturgico fin dal momento della sua realizzazione, o al contrario – come più probabile – in origine fosse stato murato all'interno dell'abside in prossimità dell'altare maggiore e poi

---

posto perpendicolarmente rispetto al muro perimetrale della navata orientale e terminante in corrispondenza della colonna innalzata nel centro del medesimo vano, la quale presenta una profonda risega verticale nel lato che guarda verso est. Ciò è quanto sostiene A. Cuccaro, *Basilicam in civitatem Neapolis. La vicenda architettonica della cattedrale paleocristiana nel contesto topografico dell'insula episcopalis*, in *La Basilica di Santa Restituta a Napoli e il suo arredo medievale*, a cura di G. Corso, A. Cuccaro e C. D'Alberto, Edizioni ZiP, Pescara 2012, p. 57, sulla base di un passo della visita pastorale dell'arcivescovo Annibale di Capua (cfr. in questo volume la nota successiva).

<sup>257</sup> ADN, *Sante visite*, Annibale di Capua, II, 1582, c. 291r: «Deinde accessit ad visitandam cappellam quae est constructa in pariete retro chorum a cornu Epistolae, iuxta parietem quae est intus Cappellam supradictam Ascensionis Domini Nostri et illam parietem transversae navis quae est ante Cappellam Sancti Joannis in Fonte. Habet altare e calce et lapidibus cum marmoreo lapide desuper, ycon etiam habet ex marmoreo lapide, lata iuxta longitudinem altaris et alta palmos octo cum dimidio. In medio ycon predictae est fenestrella in qua servabatur Sanctissimum Sacramentum altaris, et in ea ad presens est apposita imago Beatissimae Virginis ex eodem lapide. In pavimento ante altare est fovea cum marmoreo operculo cum insigiis familiae de Piscicellis». Questo passo è pubblicato anche in F. Strazzullo, *Le due antiche chiese cattedrali di Napoli*, in «Campania sacra», 4, 1973, p. 204.

<sup>258</sup> ADN, *Sante visite*, Alfonso Gesualdo, XII, 1599, c. 319r: «Altare delli Piscicelli. Post dictae Cappellae Ascensionis Domini est altare sub parva tribuna a dicto latere, quae parva tribuna est fornicata. Quod altare est ex calce et lapidibus et mensa ex marmore ad formam congruam sed absque bradella, et in pariete cum exculpta imagine in marmore Sanctae Mariae de Gratia. Quod caret titulo, introito et reddito, et in eo non celebratur».

trasferito in epoca controriformistica *in cornu Epistulae*, al di sotto dell'arco, in cui i Sifola avevano fondato una cappella, nel frattempo soppressa.<sup>259</sup>

L'altare, che nelle antiche visite risulta privo di titolo, più tardi dovette essere consacrato alla Vergine Annunciata, in virtù delle due figure scolpite nei pennacchi del tabernacolo: è sotto questa invocazione, infatti, che viene segnalato dal canonico Gennaro Aspreno Galante nella *Guida sacra* pubblicata nel 1872;<sup>260</sup> inoltre, una tabella metallica attualmente visibile nel muro, al di sotto del marmo eucaristico, ricorda che questo artistico manufatto del XV secolo è l'unico elemento superstite del soppresso altare della Beata Maria Vergine Annunciata.<sup>261</sup> Dell'allestimento della Cappella Piscicelli, precedente ai lavori di restauro condotti in basilica all'inizio della seconda metà del Novecento sotto la direzione di Roberto Di Stefano resta memoria viva in una fotografia (purtroppo priva di data) conservata presso l'archivio della Soprintendenza napoletana; essa ritrae ancora l'antica mensa disposta

---

<sup>259</sup> La Cappella Sifola non è segnalata nelle Sante visite, e pertanto c'è da credere che essa fosse stata soppressa, pur senza rimuovere le memorie della famiglia; nel Seicento C. d'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, per Ottavio Beltrano, Napoli 1623, p. 38, e C. de Lellis, *Aggiunta alla Napoli sacra dell'Engenio Caracciolo*, I, Napoli entro il 1689, BNN, ms. X.B.20, c. 65v, edizione digitale a cura di E Scirocco e M. Tarallo, nel sito [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it), potevano ancora leggere l'epigrafe incisa nel tombino, dedicata da Giulio Sifola al padre Francesco Maria († 1554), mentre quest'ultimo era ancora in vita. Su Francesco Maria Sifola, nominato familiare da Carlo V nel 1529, scrisse C. de Lellis, *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, parte terza, Per gli Heredi di Roneagliolo, Napoli 1671, pp. 195-199.

Quanto alle modalità di conservazione dell'Eucarestia in Santa Restituta, sappiamo che al tempo di Mario Carafa essa era riposta «in altari maiorj, in tabernaculo ligneo aurato clave cluaso» (ADN, *Sante visite*, Mario Carafa, I, 1575, c. 164r-v); qualche anno più tardi, nel presbiterio, *in cornu Evangelii*, Annibale di Capua poté vedere anche un'«arcula» contenente le Sacre Specie per il Precetto Pasquale (ADN, *Sante visite*, Annibale di Capua, II, 1582, c. 13r). Dal 1599 l'Eucarestia risulta trasferita presso l'Altare di Santa Maria del Principio e conservata in un «tabernaculum ligneum deauratum cum suis columnellis et ornamentis deauratis» (ADN, *Sante visite*, Alfonso Gesualdo, XII, 1599, c. 309r).

<sup>260</sup> G.A. Galante, *Guida sacra* cit., p. 30: «Ritornando nella minore nave, vedonsi a sinistra alcune tombe di casa Piscicelli, la prima, che pare un antico sarcofago gentile, mostra una festa bacchica lateralmente, e nel mezzo vi è lo stemma de' Piscicelli; la seconda di Riccardo Piscicelli è opera di Masuccio I; l'altarino della Nunziata è buono intaglio del secolo XV; indi una lapida al muro col ritratto di Tomaso Piscicelli graffito da Pietro de' Stefani». Le attribuzioni a favore dei fantomatici Pietro de' Stefani e Masuccio II (non primo come riportato nella guida del Galante) sono riprese da B. De Dominicis, *Vite* cit. (edizione 2003), pp. 92, 156.

<sup>261</sup> SACRUM CIBORIUM EXIMIAE ARTIS SAECULI XV / (I)D UNUM EX VETERE ALTARI B. M.V. ANNUNTIATAE SUPEREST.

ai piedi del tabernacolo, poi rimossa e sostituita dal sarcofago dionisiaco [figg. 30-31].<sup>262</sup>

L'opera di Santa Restituta è stata schedata nel 1960 da Helmut Leppien, che la mise in relazione con la *Cappella Miroballo* di San Giovanni a Carbonara; lo studioso tedesco notava che il motivo dei chitoni dalle strette pieghe svolazzanti consente di accostare gli angeli del nostro tabernacolo a quelli scolpiti nel fastigio della *Cappella Miroballo*, colti nell'atto di sorreggere una ghirlanda con l'immagine del Padre Eterno benedicente [fig. 14]; in più Leppien sottolineava le affinità nell'impostazione iconografica tra la Pietà scolpita nell'archivolto del marmo eucaristico e l'omologo soggetto effigiato nel paliotto della *Cappella Miroballo* [fig. 22].<sup>263</sup> Nella bibliografia in lingua italiana, a parte una riproduzione fotografica del manufatto inserita nel 1965 da Franco Strazzullo in un contributo sul *Duomo di Napoli nel Cinquecento*,<sup>264</sup> l'unica segnalazione dell'opera, presentata come un pezzo inedito dell'officina malvitesca, risale al 1977 e si deve a Roberto Pane;<sup>265</sup> tuttavia, è proprio il confronto diretto con le opere uscite dalla bottega capeggiata da Tommaso Malvito ad escludere l'attribuzione proposta da Pane, non essendo possibile isolare nel manufatto ora discusso le cifre stilistiche tipiche dell'artista comasco. La ricca ornamentazione del tabernacolo mostra comunque caratteri spiccatamente lombardi alquanto prossimi, come ha messo in luce il tedesco Leppien, al linguaggio figurativo di alcuni scultori che presero parte al cantiere Miroballo, ed è forse tra questi anonimi artefici che si nasconde l'autore del marmo di Santa Restituta, eseguito, suggeriscono i caratteri formali e stilistici, pressappoco nell'ultimo quarto del Quattrocento.

---

<sup>262</sup> Soprintendenza per il Polo Museale Napoletano, Fototeca, *Santa Restituta*, negativo num. 121 (s.d. [1969?]).

<sup>263</sup> H.R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur* cit., I, pp. 211-212.

<sup>264</sup> F. Strazzullo, *Il Duomo di Napoli nel Cinquecento*, A.G.A.R., Napoli 1965, immagine n. nn. compresa tra le pp. 96-97. Alle pp. 69-70 Strazzullo, scrivendo del *secretarium* costruito a metà Cinquecento in Cattedrale, alle spalle dell'altare maggiore, scrive: «Mons. Francesco Di Domenico ha creduto di poter identificare questo tabernacolo in quello murato nella Basilica di S. Restituta (nel Duomo di Napoli), ma non s'è accorto (o non ne ha voluto tener conto) che esso proviene alla cappella dell'Annunziata (olim in S. Restituta) e che pertanto presenta lo stemma dei Piscicelli». In realtà Di Domenico si riferiva alla «porticina di Custodia marmorea», ovvero solo al rilievo mariano utilizzato per riempire la cella della custodia eucaristica; cfr. F. Di Domenico, *Il coro d'inverno nella cattedrale. (Per la storia e per l'arte)*, in «Bollettino ecclesiastico», 2, 1940, p. 279.

<sup>265</sup> R. Pane, *Il Rinascimento* cit., II, p. 319.

## 8.

### TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 33]

Napoli, Cicciano

Chiesa di San Pietro Apostolo, murato nella parete di testata dell'abside, in asse con l'altare maggiore

1475-1500 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 120 x 58

Stato di conservazione: discreto

Murato in asse con l'altare maggiore, al centro della tribuna della chiesa di San Pietro Apostolo in Cicciano, questo tabernacolo assolve ancora oggi la funzione di repositorio eucaristico.<sup>266</sup>

Due angeli oranti vegliano il Sacramento disponendosi ai lati dell'apertura ricavata nel fondo di uno spazio quadrilatero coperto da un soffitto a lacunari. Paraste prive di capitelli, ma col fusto decorato a motivi vegetali emergenti da vasi, sorreggono la trabeazione, su cui si eleva un fastigio a lunetta con acroteri, entro cui è scolpita l'immagine frontale in busto del Padre Eterno benedicente. L'opera si presenta in discreto stato di conservazione, grazie anche alla pulitura a cui è stata sottoposta in occasione di un recente restauro che ha eliminato la pesante cornice in stucco aggiunta attorno alla custodia marmorea nel corso del Settecento. L'aspetto del manufatto così come appariva prima che venisse liberato dalle aggiunte tardo-barocche è documentato da una fotografia scattata negli anni sessanta del Novecento

---

<sup>266</sup> Il tabernacolo risulta inglobato in una sorta di tramezzo moderno addossato all'antico paramento murario dell'abside. Cfr. Soprintendenza per i BAPSAE per Napoli e Provincia (Palazzo Reale), Archivio, *Cicciano, San Pietro Apostolo*, scheda OA num. 15/00424069, compilata da G. Albarella nel 1996.



da Leonardo Avella e pubblicata nella *Fototeca Nolana* [fig. 32].<sup>267</sup> Creduto dal fotografo Avella parte di un complesso decorativo «molto più ampio e ricco di sculture, quasi simile a quello offerto da Gentile Orsini per la Cattedrale di Nola», il marmo di Cicciano in realtà va considerato come un semplice tabernacolo a muro, privato unicamente del basamento e del peduccio, che in origine dovevano fargli da base.<sup>268</sup>

Nonostante l'assenza di iscrizioni e di riferimenti araldici, la committenza dell'opera potrebbe essere ricollegata alla Commenda Gerosolimitana presente a Cicciano almeno dal XIII secolo e insediata nel palazzo che sorgeva accanto alla chiesa di San Pietro Apostolo, all'interno di mura fortificate. Come dimostrano gli stemmi scolpiti in alcuni antichi manufatti marmorei ancora conservati nelle chiese del medesimo Comune, provvedere alla realizzazione delle suppellettili e degli arredi liturgici degli edifici di culto era una delle principali preoccupazioni dei commendatori gerosolimitani, a cui era affidata sia l'amministrazione civile che quella religiosa.<sup>269</sup>

I caratteri della scultura riconducono all'ultimo quarto del XV secolo; raffronti, seppur non stringenti, possono istituirsi tra questo tabernacolo e l'altare eucaristico della Cattedrale di Nola [cat. 20; fig. 90], in cui si colgono, sviluppate con maggiore tenuta stilistica, le medesime sigle attraverso cui si esprime lo scultore di Cicciano.

---

<sup>267</sup> L. Avella, *Fototeca Nolana*, VII, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1998, pp. 1278-1279 figg. 2306-2308.

<sup>268</sup> L. Avella, *Fototeca Nolana*, VII, cit., p. 1278.

<sup>269</sup> Nella stessa chiesa di San Pietro Apostolo, ad esempio, è conservato un fonte battesimale, che presenta sulla vasca lo stemma dell'ordine Gerosolimitano affiancato a quello del commendatore Girolamo de Guevara (1611-1621); cfr. Soprintendenza per i BAPSAE per Napoli e Provincia (Palazzo Reale), Archivio, *Cicciano, San Pietro Apostolo*, scheda OA num. 15/00424083, compilata da G. Albarella nel 1996, e negativo num. 65294. Per Cicciano e la sua Commenda cfr. D. Capolongo, *Storia di una Commenda Magistrale Gerosolimitana: Cicciano (secolo XIII-XIX)*, Circolo Culturale B. G. Duns Scotto, Roccarainola 2012. La chiesa di San Pietro Apostolo fu ricostruita dalle fondamenta su iniziativa del commendatore Girolamo Branciforti a seguito dell'eruzione del Vesuvio occorsa nel 1631; cfr. F.M. Petillo, *Atti, fatti e notizie su Cicciano e la sua gente*, Associazione Proloco Cicciano, 2011, pp. 58-60.



9.

**LUNETTA CON PADRE ETERNO BENEDICENTE** [fig. 34]

Frammento: fastigio di tabernacolo parietale

Salerno, Amalfi

Museo Diocesano della Basilica del Crocifisso, in deposito

1475-1500 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 46 x 88

Stato di conservazione: mediocre

Non si ha alcuna notizia del tabernacolo eucaristico da cui proviene questa lunetta, che nell'impaginazione generale della perduta opera costituiva l'elemento di coronamento. Il marmo è attualmente in deposito nel lapidario del Museo Diocesano di Amalfi.<sup>270</sup>

Il fastigio, impreziosito da acroteri vegetali, accoglie al suo interno l'immagine del Padre Eterno benedicente col globo terracqueo. La figura barbata, atteggiata in posa frontale, presenta la mano destra e il volto danneggiati da lacune; sbreccature sono visibili anche lungo la cornice modanata, che ha perduto inoltre una delle due corolle laterali.

L'iconografia della raffigurazione e lo stile dei panneggi riconducono questo marmo ad un ignoto scultore napoletano operante nel corso dell'ultimo quarto del Quattrocento, non estraneo alla produzione dei maestri lombardi Jacopo della Pila e Tommaso Malvito. Un buon confronto tipologico, che non comporta però alcun'altra relazione diretta tra i due pezzi, si può istituire con la lunetta del tabernacolo

---

<sup>270</sup> Soprintendenza per i BAPSAE per le province di Salerno e Avellino, Catalogo, *Amalfi, Museo Diocesano della Basilica del Crocifisso*, scheda OA num. 15/00656292, compilata da F. Speranza nel 2005.

conservato nella chiesa di San Pietro Apostolo in Cicciano [cat. 8; fig. 33].

**10.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 36]**

Napoli, Sorrento

Cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo, Cappella del Santissimo Sacramento o del Crocifisso, parete settentrionale

1478

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 147 x 57

Stato di conservazione: discreto

A(NNO) · D(OMINI) · M·CCCCLXXVIII

Scolpita nel fregio della trabeazione della cella eucaristica

Stemma scolpito nel peduccio

*Monogramma S. R. e un pastorale*

La Cappella del Santissimo Sacramento della Cattedrale di Sorrento ospita un tabernacolo eucaristico perfettamente conservato in tutte le sue parti: il pannello centrale, delimitato da paraste lavorate con candelabre a motivi fitomorfi, è decorato con una corona di encarpi scolpita a rilievo e sospesa al di sopra della cella a forma di portale per mezzo di due anelli agganciati alla trabeazione; la ghirlanda descrive una sezione semicircolare all'interno della quale trova posto l'immagine del calice con l'Ostia, che allude all'originaria funzione dell'oggetto. L'edicola è sormontata da una lunetta lavorata a mo' di conchiglia con la valva rivolta verso l'alto, e coronata da una piccola croce; nella parte inferiore, il peduccio, a volute divergenti terminanti in corolle e unite alla base in un riccio da cui si dipartono racemi fioriti, reca nel

centro uno scudo a goccia in cui sono incisi il monogramma *S. R.* e un pastorale. Quest'opera costituisce un caso di datazione diretta, in quanto nel fregio della trabeazione del piccolo portale che incornicia il vano riservato alla conservazione del Sacramento è incisa la data 1478.

Il confronto tra l'aspetto attuale del manufatto e quello attestato dalla documentazione fotografica allegata alla scheda di catalogo dello stesso oggetto, consultabile presso l'ufficio di Soprintendenza di Palazzo Reale, rivela che la conchiglia scolpita all'interno della lunetta è stata sottoposta ad un'operazione integrativa di restauro volta a colmare la lacuna causata dalla perdita del riccio allusivo alla cerniera a dentelli cornei e fossette della valva [fig. 35].<sup>271</sup>

Nel corso delle ricerche condotte da chi scrive non è stato possibile rintracciare all'interno dei confini della Campania altri tabernacoli da mettere in relazione con questo di Sorrento per affinità nella scelta dei temi decorativi, che, al contrario, risultano molto diffusi in area toscana, specie nella provincia di Lucca.<sup>272</sup>

La presenza del monogramma *S. R.* – sciolto in San Renato – inciso nello stemma a goccia insieme al simbolo vescovile del pastorale ha indotto il sacerdote Pasquale Vanacore ad ipotizzare la provenienza del pezzo dalla chiesa intitolata al primo vescovo di Sorrento, appunto san Renato, che, secondo una tradizione storiografica non sufficientemente dimostrata, fu la prima Cattedrale della città, fondata *extra mœnia* e ceduta nell'VIII secolo ai padri benedettini.<sup>273</sup> Pur condividendo l'ipotesi

---

<sup>271</sup> Soprintendenza per i BAPSAE per Napoli e Provincia (Palazzo Reale), Catalogo, *Sorrento. Santi Filippo e Giacomo*, scheda OA num. 15/00217419, compilata da O. De Simone nel 1993; negativi numm. 47596 e 2178.

<sup>272</sup> Tra i numerosi esemplari noti, come termine di paragone basterà qui ricordare i tabernacoli conservati rispettivamente nella chiesa di San Jacopo a Villa Basilica, nella chiesa di San Martino a Bargecchia e nella pieve di San Giorgio a Brancoli, tutti riprodotti da R.P. Ciardi, *"Sacratì Marmi"* cit., p. 12 fig. 1, p. 20 fig. 10, p. 21 fig. 11.

<sup>273</sup> P. Vanacore, *San Renato di Sorrento. Tra leggenda e storia, documenti e testimonianze*, Longobardi editore, Napoli 1999, p. 31. Una riproduzione fotografica del tabernacolo, indicato in didascalia come «proveniente dall'antica Cattedrale medioevale», si trova in *La Cattedrale di Sorrento*, a cura di A. Cuomo, P. Ferraiuolo, Eidos Nicola Longobardi Editore, Castellammare di Stabia 1992, p. 54.

Sostengono l'identificazione della prima cattedrale con la chiesa di San Renato: V. Donnorso, *Memorie storiche della fedelissima ed antica città di Sorrento*, Nella stamperia di Domenico Roselli, Napoli 1740, p. 22; C. Molegnano, *Descrizione dell'origine, sito e famiglie antiche della città di Sorrento*, Napoli 1846, p. 16; B. Capasso, *Memorie storiche della chiesa sorrentina*, Dallo stabilimento dell'Antologia Legale, Napoli 1854, p. 16; B. Gargiulo, *Sorrento. Sorrento sacra e Sorrento illustre*, Tipografia all'insegna di San Francesco d'Assisi, Sant'Agnello di Sorrento 1877, pp. 24-25; M. Fasulo, *La penisola sorrentina*, Premiato stabilimento tipografico cav. Gennaro Maria

dello scioglimento del monogramma in «Sanctus Renatus» (nella cronotassi dei vescovi di Sorrento non esiste nessun altro prelado il cui nome possa essere associato al monogramma *S. R.*), in mancanza di conferme, non credo che l'iscrizione possa essere interpretata come un riferimento diretto alla provenienza dell'opera. Vanacore deve essere giunto a questa conclusione poiché condizionato dal trasferimento nella Cattedrale di Sorrento delle reliquie dei santi Renato e Valerio, conservate fino al 1821 nella chiesa benedettina. Effettivamente, grazie alla Santa visita dell'arcivescovo Domenico Silvestri, sappiamo che, insieme alle reliquie, dalla chiesa di San Renato furono prelevati un "altarinio" e una "nicchia" che vennero collocati in uno spazio della Cattedrale dedicato per l'occasione ai due santi, il quale fungeva da vestibolo per l'attuale Cappella del Santissimo Sacramento.<sup>274</sup> Al contrario, nelle fonti archivistiche non è possibile rintracciare alcun riferimento esplicito alla presunta provenienza del tabernacolo da un altro luogo di culto, né disponiamo di dati sufficienti per poter identificare la custodia eucaristica nella "nicchia" ricordata nel documento fatto redigere dal presule. Per queste ragioni non può essere escluso che il manufatto sia stato realizzato *ab origine* per la cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo e che il monogramma *S. R.* e il pastorale siano stati

---

Priore, Napoli 1906, p. 32. Sulle ragioni che spinsero gli eruditi locali a giungere a questa conclusione e del perché San Renato non possa essere ritenuta la prima cattedrale si legga da ultimo C. Ebanista, *Inediti elementi di arredo scultoreo altomedievale da Sorrento*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», LXX, 2001 (2002), pp. 286-287.

<sup>274</sup> ADS, Fondo della diocesi di Sorrento, *Sante visite*, Domenico Silvestri, 1845, pp. 74-76: «Cappella dei Santi Renato e Valerio. Questa cappella fu nell'anno 1821 eretta in quel modo come oggi si vede, ed il locale era di pertinenza dei signori Correale, che vi avevano una cappella antica. I marmi attuali, l'altarinio e la nicchia, si trasportarono dall'antica chiesa dei Santi Renato e Valerio, allora già soppressa. Nella nicchia esistono due cassettini di piombo, con lastra alla parte anteriore, contenenti le ossa dei detti santi e due vasi di creta, nei quali sono riposte molte ceneri dei santi corpi.[...]». Sulle vicende della Cappella Correale e l'ampliamento di quella del Sacramento si legga ADS, Fondo della diocesi di Sorrento, *Sante visite*, Vincenzo Calà, 1812, cc. 79v-82r. Pasquale Vanacore mostra di non conoscere questi documenti, poiché sostiene che i resti sacri furono sistemati presso l'altare di Sant'Antonino ubicato nel transetto, alla destra rispetto all'altare maggiore, e ciò, a suo parere, viene dimostrato dall'attuale presenza in quella cappella della lapide che ricorda la traslazione dei resti avvenuta nel 1821. Al contrario di quanto sostenuto dal prelado, la presenza della lapide nella Cappella di Sant'Antonino non costituisce un elemento probante per identificare il detto vano come il primo luogo in cui furono collocate le reliquie, perché tale lapide, nel 1845, è documentata nella Cappella dei Santi Renato e Valerio ed è giunta in questa sede solo in tempi recenti. Ciò è confermato dalla presenza nello stesso sacello di una seconda lapide, più tarda rispetto all'altra, che registra un nuovo trasferimento delle reliquie promosso dall'arcivescovo Giuseppe Giustiani nel 1899, quando questo prelado ordinò di riporle in un'apposita cappella dedicata ai santi vescovi sorrentini, che è la quarta a mano destra procedendo dal portale maggiore verso il presbiterio.

aggiunti in un'epoca imprecisata, per una ragione al momento ancora poco chiara.

Per le strette affinità stilistiche e la perfetta sovrapposibilità cronologica attestata dai rispettivi corredi epigrafici, la realizzazione del nostro tabernacolo, inoltre, pare debba essere ascritta alla medesima bottega che eseguì il portale meridionale della Cattedrale sorrentina, finanziato dall'arcivescovo Giacomo de Sanctis nel 1478, così come ricorda l'iscrizione incisa nel fregio della trabeazione [fig. 37].<sup>275</sup> Nei tre stemmi – recanti rispettivamente gli emblemi di Ferrante d'Aragona, del committente e di papa Sisto IV – scolpiti appena al di sotto dell'epigrafe commemorativa ritorna il motivo a girali vegetali che hanno origine in corrispondenza della punta dello scudo per poi diramarsi verso l'alto, motivo, questo, presente, come detto, anche nello stemma del tabernacolo [figg. 38-39]; altre corrispondenze che legano le due opere riguardano i caratteri epigrafici, ben evidenti, ad esempio, nella caratteristica resa paleografica della lettera *M*. Resta aperta a questo punto l'ipotesi che anche il tabernacolo vada ricondotto alla committenza del De Sanctis; se così fosse, allora lo scudo a goccia scolpito nel peduccio dovette ospitare in origine lo stemma di questo arcivescovo.

---

<sup>275</sup> HOC · OPVS FIERI · FECIT · DOMINVS · IACOBVS · ARCHIEPISCOPVS · SVRRENTI/NVS · SVB · ANNO · DOMI · M<sup>o</sup>CCCC·L·XXVIII · DIE · III MENSIS · AGVSTI · XI · INDISIONIS. Sulla figura del presule cfr. B. Capasso, *Memorie storiche* cit., pp. 77-78; P. Ferraiuolo, *La chiesa sorrentina e i suoi pastori*, Venerabile Congregazione dei Servi di Maria, Sorrento 1991, pp. 127-128.

## 11.

### TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 40]

Frammento: pannello centrale

Caserta, Caiazzo

Cappella della Santissima Concezione

1480 c.

Jacopo della Pila (docc. 1471-1502)

Marmo [?]

cm 130 x 40 [?]

Al catalogo dello scultore milanese Jacopo della Pila va aggiunto questo frammento eucaristico, che dalla documentazione fotografica e catalografica della Soprintendenza di Caserta risulta collocato nella cappella del convento della Santissima Concezione in Caiazzo.<sup>276</sup> È esclusivamente su tale materiale documentario che si è potuto basare lo studio dell'opera: l'inagibilità del complesso monumentale e la sua conseguente prolungata chiusura hanno impedito infatti di effettuare un sopralluogo *in situ* per poter accertare l'esistenza del manufatto e verificarne lo stato di conservazione.<sup>277</sup>

Murato nell'abside, alla destra liturgica dell'altare, il tabernacolo, ridotto al solo

---

<sup>276</sup> Soprintendenza per i BAPSAE per le province di Caserta e Benevento, Catalogo, *Caiazzo, Santissima Concezione*, scheda OA num. 15/00024211, compilata da F. Petrelli nel 1977, e negativo num. 11977. Dall'immagine fotografica l'opera appare in discreto stato di conservazione e interamente ridipinta. I cinque fori praticati nel terzo superiore della tavola potrebbero essere ricondotti alla pratica di sovrapporre apparati mobili in stoffa ai tabernacoli del Corpo di Cristo.

<sup>277</sup> Nel 1618 la cappella, che fino a quel momento aveva ospitato la parrocchia di San Nicola de'Figulis, fu donata al convento sorto nel frattempo nelle sue adiacenze e affidata alle suore dell'ordine francescano. B. Di Dario, *Notizie storiche della città e diocesi di Caiazzo*, G. Carabba editore, Lanciano 1941, pp. 211, 220-221. *Il Monastero della Concezione, Pergamene (1431-1692) e Platea (1836)*, a cura di I. Ascione, G. Sparano, Archivio di Stato di Caserta, Opere Pie Riunite di Caiazzo, Caserta 2008. Dal 1956 il complesso conventuale è di proprietà dell'ex-Opere Pie Riunite di Caiazzo; tra il 1997 e il 2004 parte di questa struttura ha ospitato il Museo Etnografico "Kere", definitivamente smantellato nel 2012.

partito centrale e adibito alla conservazione degli olî santi, nel XVIII secolo fu rimontato al di sopra di una mensola all'interno di una cornice lignea impreziosita da una cimasa a forma di testa di cherubino. Al centro della composizione domina la cella eucaristica concepita come un portale trabeato, ai cui lati, genuflessi su delle nubi, colti in atto di adorazione, sono disposti due angeli dalle grandi ali dispiegate. La metà superiore della tavola è impegnata, invece, dall'immagine di Cristo con la croce e il calice con l'Ostia; la figura è avvolta in un ampio mantello che lascia in vista la ferita del costato.

La sostenuta qualità del rilievo consente di classificarlo come un prodotto autografo dello scultore lombardo, mentre l'analisi dello stile suggerisce di ancorarne la cronologia alla fase alta dell'attività napoletana dell'artista, non oltre l'ottavo decennio del Quattrocento. I profili e le acconciature dei due angeli oranti [fig. 41] ricalcano il tipo della Vergine scolpita nel *Monumento Piscicelli* (1471) per il Duomo di Salerno [fig. 42], tipo ripreso dall'autore per gli angeli del tabernacolo della chiesa napoletana di Monteoliveto [cat. 12; figg. 61, 75].<sup>278</sup> La figura di Cristo, che attraverso i suoi attributi esprime l'iconografia dell'*Effusio sanguinis* [fig. 69], trova invece un confronto diretto in un omologo frammento erratico custodito nell'ex-Cattedrale di Vico Equense, anch'esso parte di un tabernacolo a muro scolpito da Jacopo della Pila con il concorso della bottega [catt. 14-16; fig. 68].

Non sono note le vicende relative alla genesi dell'opera caiatina, né è possibile verificare se esistano delle relazioni dirette tra essa e una perduta custodia per il Santissimo Sacramento già conservata a Napoli in un ambiente del convento dei Santi Pietro e Sebastiano, a cui quella di Caiazzo è legata dalla comune autografia e dalle strettissime corrispondenze iconografiche. Come attesta un documento archivistico inedito ritrovato da chi scrive, il tabernacolo dei Santi Pietro e Sebastiano fu commissionato nel 1489 a Jacopo della Pila, e prima che se ne perdessero definitivamente le tracce, intorno al 1842, esso fu descritto dall'erudito Giuseppe d'Ancona come una «tavola sulla quale si vede scolpita [*sic*] un ciborio ai

<sup>278</sup> Il monumento funerario del arcivescovo di Salerno Nicola Piscicelli è opera documentata di Jacopo della Pila, allogata allo scultore il 9 agosto 1471. G. Filangieri, *Documenti* cit., VI, p. 282; O. Morisani, *Il monumento Piscicelli* cit., pp. 37-41; la trascrizione integrale dell'atto di commissione, recuperato nell'Ottocento da Filangieri, è stata pubblicata da R. Naldi, *Due Virtù, e qualche notizia* cit., pp. 115-116 doc. 1.



di cui lati sono scolpiti di alto rilievo due serafini celesti in atto di adorare la Sacra Eucarestia nel medesimo custodita, il tutto magnificato dal Dio umanato col vessillo della croce e calice coll'Ostia sacramentata tra una bella gloria d'angeli».<sup>279</sup>

---

<sup>279</sup> Cfr. in questo volume: VI.3, *Un documento inedito su Jacopo della Pila e nuove aggiunte al catalogo dell'artista*.

## 12.

### TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 61]

Napoli

Chiesa di Sant'Anna dei Lombardi (già di Santa Maria di Monteoliveto), inglobato nel tergo dell'altare maggiore

1480 c.

Jacopo della Pila (docc. 1471-1502)

Marmo

cm 99 x 77

Stato di conservazione: discreto

L'altare maggiore della chiesa napoletana di Sant'Anna dei Lombardi, già intitolata a Santa Maria di Monteoliveto, è stato realizzato intorno al 1686 dai fratelli Bartolomeo e Pietro Ghetti reimpiegando nella nuova struttura in marmi mischi, isolata, alcuni elementi più antichi recuperati all'interno della medesima chiesa.<sup>280</sup> È nel tergo del suddetto complesso che, insieme ad altri pezzi di spoglio, si ritrova inglobato un frammentario tabernacolo quattrocentesco [fig. 60].

La tavola quadrangolare, visibilmente ridotta rispetto alle sue dimensioni primitive, è dominata al centro da una porticina trabeata sorretta da una coppia di putti-telamoni e coronata da due angeli-tritoni tubicini; ai lati della stessa apertura sono disposte due coppie di angeli oranti genuflessi.

Nelle guide della città e nelle descrizioni della chiesa, la composizione del retroaltare è ricordata come quel che resta della mensa cinquecentesca lavorata da

---

<sup>280</sup> N. Di Blasi, *Aspetti della committenza benedettina napoletana nel Rinascimento: il singolare assetto presbiteriale della chiesa di Santa Maria di Monteoliveto*, negli «Annali. Università degli Studi Suor Orsola Benincasa», 2010, p. 512, nota 14, segnala un pagamento rintracciato da Luigi Coiro presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli, dal quale si apprende che i fratelli Bartolomeo e Pietro Ghetti nel 1686 stavano lavorando al nuovo altare maggiore della chiesa di Santa Maria di Monteoliveto su commissione dell'abate Silvestro Chiocca.

Giovanni da Nola,<sup>281</sup> mentre secondo Roberto Pane si tratterebbe di «una complessa opera di Jacopo della Pila, eseguita in collaborazione con Tommaso [Malvito]». <sup>282</sup> Ma la diretta osservazione del manufatto rivela che esso è stato costruito attraverso un'operazione di taglio e cucitura di marmi non solo di diversa provenienza, ma anche lavorati da distinte botteghe in momenti differenti.<sup>283</sup>

Per quanto concerne il tabernacolo, il problema attributivo può considerarsi definitivamente risolto già dal 1960, quando il tedesco Helmut Leppien, sulla base della forte somiglianza stilistica con la monumentale custodia sacramentale collocata nella Cappella Palatina di Castel Nuovo [cat. 13; fig. 50], restituiva correttamente il nostro frammento allo scultore lombardo Jacopo della Pila, e stabiliva per esso una cronologia prossima al 1480. Leppien riconosceva anche un rapporto di sovrapponibilità di schema tra l'opera di Monteoliveto e un altro frammentario tabernacolo, pure ridotto al solo comparto centrale, conservato presso la Cattedrale di Squillace.<sup>284</sup> Tale affinità veniva poi notata indipendentemente anche da Francesco

---

<sup>281</sup> C. Celano, *Notizie del bello* cit., giornata III, p. 7, edizione digitale a cura di P. Coniglio e R. Prencipe, nel sito [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it); B. de Dominici, *Vite* cit. (edizione 2003), II, p. 463; G.A. Galante, *Guida sacra* cit., p. 127; S. D'Ambrosio e A. Plastino, *Chiesa di Monteoliveto (Sant'Anna dei Lombardi)*, L'Arte Tipografica, Napoli 1952, pp. 42-43. Queste ultime riconducono al monumento dello scultore nolano: la decorazione marmorea che riveste il tergo dell'altare barocco, ciborio compreso, e il paliotto con la *Lavanda dei piedi* classificato come un'opera di bottega del Merliano. Le stesse autrici riconoscono un altro frammento del primo altare in una statuetta raffigurante la *Temperanza*, in seguito trasferita sull'arco della Cappella Piccolomini, che, in realtà, deve essere ricondotta a tutt'altra provenienza. Per la *Temperanza*, conservata in deposito nella chiesa di Monteoliveto, si veda la scheda dei monumenti della Soprintendenza Soprintendenza per il Polo Museale Napoletano (Castel Sant'Elmo), *Santa Maria di Monteoliveto*, scheda num. 15/00072838, compilata da G. Toscano nel 1989.

<sup>282</sup> R. Pane, *Il Rinascimento* cit., II, p. 154; lo studioso considerava frutto della collaborazione tra Jacopo della Pila e Tommaso Malvito anche il bassorilievo raffigurante la *Lavanda dei piedi*, riutilizzato come paliotto nella mensa seicentesca. Più plausibile appare l'ipotesi ventilata da Georg Weise (*Studi sulla scultura napoletana* cit., p. 134) e ripresa da Francesco Abbate (*La scultura napoletana* cit., p. 42 nota 90), che vogliono il paliotto vicino ai modi dello scultore Antonino de Marco di Massa.

<sup>283</sup> Il tabernacolo, posto entro una cornice non pertinente, è risparmiato nel mezzo del rivestimento marmoreo ripartito verticalmente in tre moduli mediante paraste, singole o binate; all'altare cinquecentesco, ricordato nelle fonti antiche come opera di Giovanni da Nola, potrebbero appartenere la fascia composta da capitelli alternati a frammenti decorati con cherubini e ghirlande (altri sono stati inglobati nella due acquasantiere della sagrestia del Vasari), la sovrastante trabeazione, il cui fregio è occupato da motivi vegetali, nonché le coppie di erme che incorniciano il paliotto e quelle collocate sui lati corti della mensa barocca.

<sup>284</sup> H.R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur* cit., I, pp. 67-68. Il contributo di Leppien, incluso in una tesi dottorale inedita compilata in lingua tedesca, è rimasto per lungo tempo sconosciuto alla

Pio Pistilli nel 1991.<sup>285</sup> Tuttavia è stato Francesco Caglioti, nel 2002, a ipotizzare che il perduto prototipo ripreso in questi due mutili repositori fu messo a punto da Domenico Gagini, semplificando il disegno del partito principale dell'*Ancona della Madonna bianca* lavorata dallo stesso artista di Bissone per la chiesa di San Lorenzo a Portovenere (La Spezia).<sup>286</sup>

I due marmi di Monteoliveto e di Squillace non costituiscono le uniche “repliche” superstiti della fortunata creazione gaginesca; altre testimonianze si conservano, infatti, distribuite tra alcuni edifici religiosi del basso Lazio e della Campania, e tra questi è la chiesa di Sant’Ippolito ad Atripalda [cat. 17; fig. 72], che custodisce l’unico esemplare della serie perfettamente conservato, al quale si può guardare per compiere un’operazione di ricostruzione archeologica, necessaria per comprendere come doveva apparire il tabernacolo olivetano prima della perdita dei suoi elementi di contorno.<sup>287</sup>

---

critica; stranamente, però, tale studio non fu citato neanche da Georg Weise, relatore dello stesso Leppien, che nel 1977, osservando il tabernacolo di Castel Nuovo, scriveva: «da esso, rapporti non ancora osservati, ci conducono ai resti di un tabernacolo conservatisi nel retro dell’altar maggiore della chiesa di Monteoliveto» (*Studi sulla scultura napoletana* cit., pp. 129-130). Weise, inoltre, ignorando la prova documentaria, nota agli studi fin dall’Ottocento, che lega l’opera di Castel Nuovo a Jacopo della Pila, negava il coinvolgimento dello scultore lombardo nella realizzazione tanto della custodia a lui documentata, quanto di quella di Monteoliveto. Qualche anno più tardi, e precisamente nel 1992, non tenendo conto né dell’intervento di Leppien, né di quello del Weise, Francesco Abbate (*La scultura napoletana* cit., p. 24 nota 42) considerava il tabernacolo di Monteoliveto ancora come un inedito da aggiungere al catalogo di Jacopo della Pila.

<sup>285</sup> F. P. Pistilli, *Una problematica “Annunciazione”* cit., p. 118.

<sup>286</sup> F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento* cit., pp. 985-986. L’ancona di Portovenere è stata attribuita a Domenico Gagini e aiuti da C. Rapetti, *Storie di marmo* cit., p. 31 e pp. 105-109. Cfr. anche in questo volume: III.2, *La ricezione di un probabile modello perduto di Domenico Gagini*.

<sup>287</sup> Nel 1989, Annamaria Romano, schedando il tabernacolo di Atripalda per il volume *Momenti di storia in Irpinia* cit., p. 26, lo metteva in relazione col marmo olivetano per le evidenti analogie formali e decorative.

### 13.

#### TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 50]

Napoli

Castel Nuovo, Cappella Palatina (poi di Santa Barbara), murato nella parete settentrionale dell'abside

1481

Jacopo della Pila

Marmo

cm 132 x 268

Stato di conservazione: discreto

Stemmi della Casa Reale d'Aragona scolpiti nel basamento

Questo tabernacolo ha destato l'attenzione degli studiosi fin da quando, nel 1884, Nicola Barone estrasse dalle Cedole della Tesoreria Aragonese un pagamento di 17 ducati, 2 tarì e 10 grana, con il quale, il 2 ottobre 1481, «si compensava il lavoro fatto da Jacopo della Pila, cioè un tabernacolo di marmo per la cappella di Castel Nuovo, per conservarvi il *Corpus Domini*».<sup>288</sup>

L'opera è ubicata nella parete settentrionale del presbiterio della Cappella Palatina fondata nel 1307 da Carlo II d'Angiò; la sua realizzazione si deve al mecenatismo di Ferrante I d'Aragona, il cui stemma, sormontato dalla corona reale, è stato scolpito per ben due volte nel basamento dello stesso tabernacolo. La collocazione *in cornu Evangelii* potrebbe essere quella originaria, sebbene la cappella abbia subito alcuni importanti rifacimenti in epoca barocca e anche nel corso del Novecento; il tabernacolo è comunque menzionato «a dritta dell'altare maggiore» da Giovan

---

<sup>288</sup> N. Barone, *Le cedole della Tesoreria Aragonese* cit., p. 417.

Battista Chiarini nel 1859<sup>289</sup> e da Gennaro Aspreno Galante nel 1872,<sup>290</sup> dal quale ultimo apprendiamo anche che fino al 1799 nel vano centrale del marmo, dismesso dalla sua primitiva funzione liturgica, poteva vedersi un'immagine della Vergine lavorata in lapislazzuli. Non è nota la fonte da cui il canonico napoletano attinse questa notizia, che non è riportata da nessuno dei principali descrittori di Castel Nuovo e della Cappella Palatina.<sup>291</sup>

Sulla base del rango reale della committenza si spiega la ricchezza dei partiti decorativi del manufatto, che per qualità e dimensioni non trova facilmente riscontri nella produzione locale degli arredi liturgici riservati alla conservazione del Santissimo Sacramento. Per Ferrante I Jacopo della Pila pensò ad una monumentale edicola scandita verticalmente da montanti laterali abitati, quello di sinistra, dai Santi Pietro e Andrea [figg. 51-52], e quello di destra dai Santi Paolo e Giacomo Maggiore [figg. 53-54], alloggiati entro nicchie sovrapposte e insistenti su peducci resi a mo' di boccioli. Nel mezzo, la tavola principale ripropone il motivo dell'interno ecclesiale costruito in prospettiva: le linee di fuga del pavimento e quelle del soffitto a lacunari guidano lo sguardo verso il fulcro della composizione, ovvero la cella intesa come un portale sormontato da una lunetta con la colomba dello Spirito Santo e affiancata da due puttini tubicini [fig. 55]; ai lati del tabernacolo propriamente detto si affollano quattro gruppi simmetrici di angeli adoranti, in parte ritratti genuflessi su cuscini di nuvole e in altra parte ritratti in volo. Ma ciò che rende unico questo tabernacolo è la minuziosa attenzione profusa dallo scultore nel descrivere, ricorrendo alla tecnica dello stacciato, architetture civili e religiose oltre le lanciatissime arcate che scandiscono le pareti laterali dell'aula sacra. Estrema cura è stata dedicata anche alla decorazione della trabeazione, composta da un architrave ingentilito da sequenze di ovali, fuserole e palmette e da un bel fregio occupato da palmette alternate a coppie di cornucopie divergenti che accolgono al loro interno testine di cherubini. Più sopra

---

<sup>289</sup> G.B. Chiarini, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal can.° Carlo Celano [...]*, IV, Stamperia di Nicola Mencia, Napoli 1859, p. 456.

<sup>290</sup> G.A. Galante, *Giuda sacra* cit., p. 341.

<sup>291</sup> L. De La Ville Sur-Yllon, *La chiesa di Santa Barbara in Castelnuovo*, in «Napoli Nobilissima», s. I, II, 1893, p. 74; A. Fragliassi, *Guida storica del Maschio Angioino*, Tipografia La Moderna, Napoli 1925, p. 57; Idem, *Castelnuovo (Maschio Angioino) – Guida e cenni storici*, Napoli 1926, pp. 60-61; R. Filangieri, *Castel Nuovo, reggia angioina e aragonese di Napoli*, E.P.S.A. Editrice Politecnica, Napoli 1934, pp. 223-224; P.L. de Castris, scheda 10, in *Castel Nuovo. Il Museo Civico*, a cura di P.L. de Castris, Elio de Rosa editore, Napoli 1990, p. 108.

è posta una lunetta racchiudente l'Eterno Padre benedicente con il globo terracqueo; la cornice del fastigio lunettato è arricchita esternamente da un sistema di volute terminanti nel vertice in una base a bocciolo rovesciato su cui doveva in origine elevarsi un ulteriore elemento decorativo, nel frattempo perduto. Accanto alla lunetta, in corrispondenza dei montanti, sono posti due podi trapezoidali decorati con festoni vegetali da cui, tramite una sottile cordicella, pendono delle patene; tali podi sono sormontati anch'essi da piccole basi vegetali, su cui oggi si elevano degli obelischi. Funge infine da sostegno per l'edicola eucaristica un alto basamento posto su peducci e concepito alla stregua di una predella istoriata che ospita, tra i due scudi della casa reale d'Aragona, l'Ultima cena [fig. 56].

Il tabernacolo si presenta, nel complesso, in discreto stato di conservazione, nonostante le numerose sbreccature e la perdita della cornice della trabeazione; esso deve inoltre aver subito dei rimaneggiamenti in corrispondenza del coronamento e delle paraste: sulla base della comune logica compositiva, c'è da ritenere che i due obelischi (frammentari) siano stati aggiunti in sede di restauro, in sostituzione di due rilievi raffiguranti l'Arcangelo Gabriele e la Vergine annunciata, e che, in origine, le paraste terminassero in capitelli, al cui posto ora si vedono due tasselli dalla superficie liscia.<sup>292</sup>

Grazie al documento rintracciato da Nicola Barone, l'opera è diventata un punto fermo nel catalogo di Jacopo della Pila, offrendo, tra l'altro, un valido riferimento per la conoscenza dei modi espressivi dello scultore. Riconosciuta l'evidente sovrapponibilità stilistica e formale di alcuni particolari, il marmo di Castel Nuovo ha permesso, ad esempio, al tedesco Helmut Leppien di restituire a Jacopo il tabernacolo della chiesa di Santa Maria di Monteoliveto [cat. 12 fig. 61].<sup>293</sup> La nostra opera respira ancora l'aria della formazione romana, svolta probabilmente sotto la guida di Paolo Romano, il cui ponderato classicismo è pienamente espresso nelle figure degli *Apostoli*, riprese certamente, anche per la connotazione iconografica, dal repertorio del maestro di Osteno;<sup>294</sup> al contempo lo stile del tabernacolo appare già in

<sup>292</sup> Gli obelischi appaiono ancora integri in una foto pubblicata per primo da R. Filangieri, *Castel Nuovo, reggia angioina e aragonese* cit., p. 244 fig. n. nn., e poi di nuovo da R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, I, Edizioni di Comunità, Milano 1975, fig. 194.

<sup>293</sup> H.R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur* cit., pp. 67-68.

<sup>294</sup> Anche C. von Fabriczy (*Toscanische und oberitalienische Künstler* cit., p. 114) colse gli evidenti debiti che il tabernacolo mostra nei confronti della scultura romana del primo Rinascimento, ma

stretto dialogo con i modi di Domenico Gagini, che Jacopo della Pila dovette assimilare frequentando proprio il cantiere di Castel Nuovo.

---

ritenne che la soluzione dei montati abitati da figure di *Apostoli* fosse stata ripresa dal monumento funerario conservato nella chiesa di San Salvatore in Lauro, da molti erroneamente identificato nella tomba di papa Eugenio IV; come è stato chiarito dagli studi di tardo Novecento (cfr. per tutti Francesco Caglioti, *Un 'Profeta' vaticano d'Isaia da Pisa attribuito ad Arnolfo di Cambio* (Firenze, Palazzo Mozzi-Bardini, in «Prospettiva», 113-114, gennaio-aprile 2004, p. 64), il monumento romano è il frutto di un restauro di fine Cinquecento, che unì il *gisant* di Eugenio IV, proveniente dall'originaria tomba pontificia traslata entro il 1565 dalla Basilica vaticana nella chiesa di San Salvatore in Lauro, con una tomba di un ignoto prelado. Jacopo non poté vedere questa tomba, realizzata tra la fine del Quattrocento e l'inizio del nuovo secolo, quando ormai lo scultore risiedeva stabilmente a Napoli da oltre un ventennio.



#### **14.**

##### **TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 63]**

Frammenti del pannello centrale

Napoli, Vico Equense

Chiesa (già cattedrale) della Santissima Annunziata, murato nella navata settentrionale

1480-90 c.

Jacopo della Pila e aiuti (docc. 1471-1502)

Marmo

cm 30 x 70,5 (frammento superiore)

cm 68,5 x 75,5 (frammento inferiore)

Stato di conservazione: discreto

**OLEUM INFIRMORUM / CHARITAS**

Scolpita nel pannello inferiore

#### **15.**

##### **CORPO E SANGUE DI CRISTO [fig. 65]**

Frammento di tabernacolo eucaristico parietale

Napoli, Vico Equense

Chiesa (già cattedrale) della Santissima Annunziata, Cappella di Sant'Anna (già di Tutti i Santi)

1480-90 c.

Jacopo della Pila e aiuti (docc. 1471-1502)

Marmo

cm 38 x 18

Stato di conservazione: discreto

**16.**

**PEDUCCIO CON TESTA DI CHERUBINO ALATA [fig. 65]**

Frammento di tabernacolo eucaristico parietale

Napoli, Vico Equense

Chiesa (già cattedrale) della Santissima Annunziata, Cappella di Sant'Anna (già di Tutti i Santi)

1480-90 c.

Jacopo della Pila e aiuti (docc. 1471-1502)

Marmo

cm 30 x 75

Stato di conservazione: discreto

L'antica cattedrale di Vico Equense, consacrata alla Santissima Annunziata, custodisce i frammenti di uno smembrato tabernacolo eucaristico ancora inedito, qui restituito alla bottega di Jacopo della Pila.

Nella navata settentrionale della chiesa, tra la Cappella di San Giuseppe e l'ingresso alla sagrestia, sono murati i due elementi che un tempo componevano il partito centrale della custodia. Il fulcro visivo del pannello maggiore è rappresentato da un piccolo portale sostenuto da due puttini-telamoni e affiancato da altrettante coppie di angeli oranti senza ali. Il pannello più piccolo presenta invece due figure a metà tra angeli tubicini ed esseri marini, che coronano la trabeazione della "porta celeste". L'iscrizione OLEUM INFIRMORUM / CHARITAS, che si legge nella parte inferiore della tavola più grande, non è coeva alla realizzazione dell'opera, ma

fu apposta nel 1773 per ordine del vescovo Paolino Pace, al fine di sottolineare la diversa funzione cui già da tempo era stato convertito il tabernacolo.<sup>295</sup> Neanche il listello in marmo che oggi separa le due lastre è pertinente al progetto originario: esso è stato aggiunto in occasione degli ultimi restauri che hanno interessato la chiesa della Santissima Annunziata, in sostituzione di una sottile cornice – anch'essa spuria – che in precedenza circondava il frammento di maggiori dimensioni, così come documenta una fotografia datata al 1977 e conservata nell'Archivio fotografico della Soprintendenza napoletana [fig. 62].<sup>296</sup>

Gli altri due elementi utili a ricostruire idealmente il manufatto eucaristico si trovano inseriti nel coronamento del monumento funebre del vescovo Paolo Regio [fig. 64], messo in opera nel 1589 all'interno della Cappella di Sant'Anna (all'epoca intitolata a Tutti i Santi): si tratta di un altorilievo raffigurante una testa alata di cherubino, che doveva certamente costituire parte del peduccio, e di un piccolo frammento rettangolare, in cui è espressa l'iconografia del Corpo e Sangue di Cristo proveniente forse dalla composizione del fastigio o utilizzato temporaneamente per otturare il vano centrale della custodia sacramentale.<sup>297</sup>

L'iconografia sviluppata nei due marmi, in cui è stata scomposta la tavola principale del tabernacolo, riprende i medesimi temi decorativi che caratterizzano i repositori rinascimentali della chiesa napoletana di Santa Maria di Monteoliveto [cat.

<sup>295</sup> Vedi più avanti nel testo in questo volume.

<sup>296</sup> Soprintendenza per il Polo Museale Napoletano (Castel Sant'Elmo), Fototeca, *Vico Equense. Santissima Annunziata di Vico Equense*, negativo num. I595/M, datato 9 novembre 1977.

<sup>297</sup> I dati dimensionali della formella con il *Corpo e Sangue di Cristo* (cm 38x18) sono compatibili con quelli della cella riservata al Santissimo Sacramento (cm 41x26,2).

La tomba di Paolo Regio a cui ci si riferisce è quella che si vede addossata alla parete meridionale del sacello (alla sinistra di chi guarda l'altare con il gruppo di sant'Anna e Maria bambina). Il monumento è articolato in più registri sovrapposti: il primo è costituito da un sedile, nella cui spalliera sono scolpiti gli stemmi del defunto e l'iscrizione dedicatoria; il secondo, che si sovrappone al sedile, ha la forma di un'arca a rilievo, sulla quale poggia poi il fastigio composto, in sequenza, da una palla di mischio, un mezzo balaustro, il peduccio con la testa di cherubino, una tabella epigrafica con l'iscrizione OMNIA NIHIL / NISI DEVS, e il rilievo del *Corpo e Sangue di Cristo*.

Nel sedile è inciso il seguente epitaffio: PAVLVS REGIVS / ÆQVENSIVM EPISCOPVS, GENTE VRSEOLA, / FAMILIA REGIA NEAPOLI NOBILI GENERE NATVS, / SCIENTIA THEOLOGVS, PROFESSIONE IVRECONS. / HVIVS REGNI SANCTORVM GESTIS CONSCRIPTIS, / ALIISQ. SACRIS VIGILIIS PIORVM COMMODIS / IN LVCEM EDITIS, CAMPANARIA TVRRI ÆRE SVO / ERECTA, SPLENDORE CATHEDRALI ECCLESIE / ADDITO, HVMANÆ CONDITIONIS MEMOR, / MARMOREVM SIBI MONVMENTVM, VIVENS / HIC PONI MANDAVIT. A. S. M. D. LXXXIX.

12; fig. 61], della chiesa di Sant'Ippolisto ad Atripalda [cat. 17; fig. 72], della Cattedrale di Casertavecchia [cat. 25; fig. 79] e, uscendo dai confini regionali, i tabernacoli della chiesa di San Michele Arcangelo a Campodimele (Latina) [fig. 78] e della Cattedrale di Squillace [fig. 77]. L'inedito manufatto di Vico Equense va quindi aggiunto al gruppo di opere ispirate ad un perduto prototipo, creato, forse, da Domenico Gagini riprendendo il motivo decorativo già sviluppato dallo stesso scultore nella sezione centrale dell'*Ancona della Madonna bianca* nella chiesa di San Lorenzo a Portovenere, in provincia della Spezia [fig. 57].<sup>298</sup>

Le precise tangenze stilistiche – nonché tipologiche – che legano l'esemplare di Vico al tabernacolo di Monteoliveto dimostrano la comune paternità dei due oggetti e dunque consentono di aggiungere l'opera inedita, di cui si discute, al *corpus* di Jacopo della Pila, scultore al quale da tempo, con il pieno consenso della critica, è stato restituito il manufatto olivetano. D'altra parte i quattro angeli oranti genuflessi ai lati della cella vicana [fig. 76] sono parenti assai stretti delle omologhe figure presenti nei due principali numeri documentati del catalogo di Jacopo della Pila: il tabernacolo di Castel Nuovo [cat. 13; fig. 73] e il monumento funebre di Tommaso Brancaccio [fig. 47].<sup>299</sup> Rispondono appieno al linguaggio artistico del maestro lombardo anche il volto paffuto incorniciato dalla morbida capigliatura, scolpito nel peduccio, e la piccola immagine del Corpo e Sangue di Cristo, la quale trova inoltre una sua gemella nell'altro inedito tabernacolo pilesco recuperato presso la Cappella della Concezione in Caiazzo [cat. 11; fig. 40]. Qualche incertezza esecutiva riscontrabile invece nei due angeli-tritoni tubicini mi fa sospettare che nell'esecuzione dell'opera, accanto a Jacopo, sia intervenuto un aiuto di bottega [figg. 66-67].

La genesi del nostro tabernacolo è da collocarsi tra il 1480 e il 1485, al più tardi entro la fine del nono decennio del secolo. Stabilito l'ambito cronologico, diventa possibile sciogliere anche il nodo della committenza: ipotizzando che l'edicola, al

<sup>298</sup> L'ipotesi di un perduto tabernacolo gaginiano che ha funto da modello per altre custodie è stata avanzata da F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento* cit., pp. 985-986. Sull'argomento si veda in questo volume: III.2, *La ricezione di un probabile modello perduto di Domenico Gagini*.

<sup>299</sup> La tomba di Tommaso Brancaccio, commissionata allo scultore il 12 marzo 1492 (G. Filangieri, *Documenti* cit., III, pp. 15-20), si trova nella chiesa di San Domenico a Napoli, all'interno della Cappella di San Domenico. Gli angeli oranti a cui mi riferisco sono quelli murati nel fondo della camera funebre, ai lati del tondo con la Madonna e il Bambino.

pari degli altri principali arredi liturgici, rientri nel novero delle opere commissionate nel corso dei secoli dai vescovi per arricchire la Cattedrale, la sua realizzazione potrebbe ricondursi al mecenatismo di Salvatore Mosca, che nella cronotassi dei vescovi di Vico Equense è registrato tra il 1451 e il 1494.<sup>300</sup>

Lo studio degli atti delle Sante visite dell'antica diocesi vicana ha permesso di individuare il contesto originario della custodia, nonché di ricostruire la successione dei cambi di funzione e degli spostamenti da essa subiti. Credo, infatti, che le informazioni estratte dalle carte d'archivio permettano di riconoscere l'opera qui oggetto di studio nel tabernacolo parietale visto dal vescovo Nicolò Sicardi nella cappella oggi consacrata a Sant'Anna, aperta al termine della navata settentrionale; visitando la Cattedrale nel 1541, il prelado faceva annotare: «Visitavimus aliud altare a latere sinistro [destra liturgica] dicti altaris mayoris, supra quo invenimus omnia sacramenta in quodam tabernaculo intus parietem cum quadam portella clausa cum clavi, et aperta reperimus Corpus Domini, Oleum Sanctum, Oleum Infirmorum et Oleum Crisma».<sup>301</sup>

Nel 1577 la riserva eucaristica risulta spostata presso l'altare maggiore. Questa soluzione aveva nel frattempo privato l'arredo rinascimentale della sua funzione originaria; in quell'anno, infatti, il vescovo Antonio Sacra, all'apertura del *sacrarium* conservato nella cappella alla destra del presbiterio, poté constatare al suo interno solo la presenza di «tria vasa stannea seu ampullas et in eis Sanctum Oleum, videlicet chrismatis cathecuminum».<sup>302</sup>

Ancora nel tardo Cinquecento la configurazione architettonica dello spazio presbiteriale dell'Annunziata prevedeva la presenza di un coro che, sviluppandosi davanti all'altare maggiore, chiudeva all'interno del suo perimetro una cappella dedicata a Santa Dorotea, fatta costruire dal vescovo Tolomeo Pentangelo (1494-1520);<sup>303</sup> nel 1583, giudicando «indecenti in dicto loco celebrari pro quia celebrans terga vertis Santissimo Sacramento esistenti in altari maiori», il nuovo vescovo

---

<sup>300</sup> Si veda l'indice cronologico dei vescovi di Vico Equense compilato da B. Capasso, *Memorie storiche* cit., p. 271; nonché A. Trombetta, *Vico Equense e il suo territorio*, La Monastica, Casamari 1997, pp. 226-228.

<sup>301</sup> ADS, Fondo dell'antica diocesi di Vico Equense, *Sante visite*, Nicolò Sicardi, 1541, c. 14r.

<sup>302</sup> ADS, Fondo dell'antica diocesi di Vico Equense, *Sante visite*, Antonio Sacra, 1577, c. 329r.

<sup>303</sup> ADS, Fondo dell'antica diocesi di Vico Equense, *Sante visite*, Nicolò Sicardi, 1541, c. 14v: «Visitavimus aliud Altare Sancte Dorotheae suptus sacristia intus choro, edificatum per reverendissimum dominum Tolomeum, olim episcopum Equitanum».

Paolo Regio ordinò la demolizione del sacello.<sup>304</sup> Durante il suo vescovado, Regio promosse consistenti lavori di ammodernamento all'interno della chiesa, ordinando lo spostamento del coro nell'abside, alle spalle dell'altare maggiore, e trasformando in luogo di sepoltura per sé e per i propri familiari la cappella alla destra liturgica, che proprio in quell'occasione assumeva il titolo di Tutti i Santi.<sup>305</sup> Tali trasformazioni, tuttavia, non dovettero alterare totalmente l'allestimento del ciborio, che all'inizio del XVII secolo risulta di nuovo adibito a custodia per il Sacramento; la ricerca del luogo più vistoso e allo stesso tempo più tranquillo e, forse, il prolungarsi dei lavori nella zona presbiteriale avevano costretto a ripristinare la collocazione della riserva eucaristica nella cappella *in cornu Evangelii*. Questa soluzione, però, apparve poco decorosa al nuovo vescovo Luigi de Franchis, che nel 1608 nella sua Visita annotava: «Cappella Sancti Joannis Evangelistae existens a lateri ipsius Cappelle Omnium Sanctorum deservit pro sacrestia ipsius maioris ecclesiae, et pro continuo accessu et recessu ac transitu sacerdotum et clericorum ante Sancti Sacramenti tabernaculum non videtur ea veneratione decenti posse venerari qua decet». Per questa ragione il De Franchis disponeva che il tabernacolo, privato della sua funzione di custodia del Santissimo, fosse trasferito in una cappella di nuova costruzione affidata alla Confraternita del Corpo di Cristo. È in questa sede, e propriamente nel pilastro *in cornu Epistolæ*, che il marmo fu sistemato e utilizzato come repository per l'olio santo;<sup>306</sup> più di un secolo e mezzo dopo – come anticipato

<sup>304</sup> ADS, Fondo dell'antica diocesi di Vico Equense, *Sante visite*, Paolo Regio, 1583, c. 451r e c. 528v.

<sup>305</sup> L'atto di commissione per la realizzazione del nuovo coro è trascritto in ASN, *Carte Ferraro*, busta 1, incartamento 16, cc. n. nn., documento del 19 agosto 1602; il documento è tratto dai perduti protocolli del notaio Giovan Battista Salzano.

<sup>306</sup> ADS, Fondo dell'antica diocesi di Vico Equense, *Sante visite*, Tommaso Imperato, 1649, c. 23r-v: «Deinde devenimus ad Cappellam Sanctissimi Corporis Chripsti, in cuius pilastro a cornu Epistolæ extat quedam finestrella cum porticula decenter ornata ad effectum ibidem conservandi vasa sacrorum oreorum».

A cavallo tra il XVI e il XVII secolo, la Confraternita del Corpo di Cristo fu coinvolta in un complesso scambio di cappelle insieme alle famiglie Bozavotra e Porzio. La famiglia Porzio possedette «in frontespizio fontis baptismalis» un altare dedicato alla Madonna delle Grazie (ADS, Fondo dell'antica diocesi di Vico Equense, *Sante visite*, Antonio Sacra, 1577, c. 345v), il cui titolo, nel 1580, fu traslato nella cappella che si apre di fronte alla porta piccola della chiesa, in precedenza adibita ad area cimiteriale. La Confraternita del Corpo di Cristo, invece, nel 1584 aveva ricevuto da Antonio Bozavotra la possibilità di disporre della Cappella di San Girolamo (corrispondente all'odierna Cappella del Rosario), impegnandosi, in cambio, a far costruire a proprie spese due fosse nel suolo del sacello: una per la sepoltura dei confratelli, l'altra per la famiglia Bozavotra (ASN, *Archivio notarile*, notai di Vico Equense, 109/3, Mario Santoro, c. 108r-v). Più tardi, nel 1608, il

in apertura di questa scheda – il vescovo Paolino Pace ordinava di scolpire nel manufatto le parole «Oleum Infirmorum».<sup>307</sup> È verosimile ipotizzare che lo spostamento nella Cappella della Confraternita del Corpo di Cristo interessasse il solo partito centrale dell'antico tabernacolo, già in parte manomesso al tempo di Paolo Regio, quando fu privato degli elementi poi inglobati nella tomba del vescovo.

---

vescovo Luigi de Franchis promosse uno scambio di cappelle tra la famiglia Porzio e la Confraternita del Corpo di Cristo, per cui i Porzio finirono per occupare l'attuale Cappella del Rosario e la Confraternita si spostò in quella oggi dedicata al Sacro Cuore (ASN, *Carte Ferraro*, busta 1, incartamento 23, cc. n. nn.). Questi spostamenti sono stati ricostruiti, sulla base degli stessi documenti consultati da chi scrive, da A. Trombetta, *Vico Equense* cit., p. 280.

<sup>307</sup> ADS, Fondo dell'antica diocesi di Vico Equense, *Sante visite*, Paolino Pace, I, 1773, c. 15v: «In armario lateris dexteri cappellæ prædictæ [del Santissimo Sacramento] asservantur Santissima Olea. Supra illud, sive in ostiolo, patentibus litteris apponi inscriptionem Oleum Infirmorum». La stessa custodia per un breve periodo fu utilizzata per conservare anche alcune reliquie. Luigi de Gennaro, *Vico Equense ed i suoi villaggi: storia e folklore. Studi e ricerche*, presso Luigi Lubrano, Napoli 1929, pp. 125-126.

17.

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE** [fig. 72]

Avellino, Atripalda

Chiesa di Sant'Ippolisto, Cappella del Santissimo Sacramento

1480-90 c.

Bottega di Jacopo della Pila

Marmo

cm 280 x 120

Stato di conservazione: buono

VIGET H(OC) CORP(VS) HIC CHR(IST)I · VERE SACRATVM·

Scolpita nel fregio dell'architrave

HOC T(ITVLO) PRO VOTO TALE RED(D)ETVR OPVS · 1539

Scolpita nel basamento

Restaurato dopo il terremoto del 23 novembre 1980, questo tabernacolo venne pubblicato per la prima volta nel catalogo della mostra “Momenti di storia in Irpinia” organizzata nel 1989 per promuovere l'attività di recupero dei beni artistici e architettonici della diocesi di Avellino, svolta, l'indomani del sisma, dalla Soprintendenza ai BAAAS di Avellino e Salerno. In quell'occasione, Annamaria Romano, curatrice della scheda catalografica, accostava l'opera ai modi dello scultore Giovan Tommaso Malvito e ne evidenziava l'affinità tipologica col frammentario tabernacolo inglobato nel tergo dell'altare maggiore della chiesa napoletana di Santa Maria di Monteoliveto [cat. 12; fig. 61].<sup>308</sup> Inserito poi da Vega

---

<sup>308</sup> A. Romano, scheda num. 5, in *Momenti di storia in Irpinia* cit., pp. 26-33; la relazione tecnica che documenta l'intervento di restauro è a firma di Carlo Scandurra. L'attribuzione di Annamaria Romano



de Martini nel catalogo di un'esposizione ospitata nel 1994 presso la Certosa di Padula e dedicata all'iconografia degli angeli, il manufatto veniva nuovamente confrontato con il frammento eucaristico incluso nel retro dell'altare di Monteoliveto, ma a causa di una lettura acritica delle antiche descrizioni della chiesa, per risolvere il problema dell'autografia la De Martini avanzava il nome di Giovanni da Nola.<sup>309</sup> Dopo un lungo silenzio bibliografico, nel 2008 è stato Riccardo Naldi a richiamare l'attenzione della critica sul marmo, segnalandolo come opera di Jacopo della Pila «in tutto simile al tabernacolo eucaristico della chiesa di Santa Barbara a Napoli, opera documentata dello scultore lombardo del 1481»,<sup>310</sup> attribuzione, questa, più ampiamente argomentata dallo stesso studioso in occasione della recente mostra "Capolavori della Terra di Mezzo", anch'essa dedicata alla produzione artistica dell'Irpinia.<sup>311</sup>

Il tabernacolo a parete è giunto in perfetto stato di conservazione (il restauro dei primi anni ottanta ha recuperato anche tracce di doratura), e si presenta completo nel suo sviluppo architettonico, con il pannello principale racchiuso tra due lesene finemente decorate con candelabre a motivi fitomorfi emergenti da vasi e coronate da capitelli contraddistinti dal motivo dei due delfini affrontati, che si abbeverano ad una fonte. Il sistema di coronamento prevede, al di sopra della trabeazione, un fastigio composto da una mezza ghirlanda di foglie d'alloro trattenute da nastri, ospitante al suo interno l'immagine del Padre Eterno e sormontata da volute che fanno da base per il gruppo dell'Annunciazione e per un vaso ricolmo di gigli. In basso il tabernacolo è concluso dal basamento e dal peduccio formato da una corona di encarpo compresa tra due cornucopie divergenti, dalle cui code sboccia una palmetta e pende un encarpo. Nel centro del partito maggiore si apre il vano per la conservazione del Sacramento, che ha la forma di una finestra sostenuta da mensole ed è affiancata da angeli oranti; alla base della cella è sospeso un braciere sorvegliato

---

si basa sul contributo di R. Pane, *Il Rinascimento* cit., II, p. 154, secondo il quale il retro dell'altare olivetano sarebbe «una complessa opera di Jacopo della Pila, eseguita in collaborazione con Tommaso [Malvito]».

<sup>309</sup> V. de Martini, scheda num. 10, in *Angeli fiamme lucide fulgori ardenti [...]*, catalogo della mostra a cura di V. de Martini, Centro Di, Firenze 1994, p. 31. L'altare maggiore di Monteoliveto viene menzionato come lavoro di Giovanni da Nola da C. Celano, *Notizie del bello*, cit., III, p. 7; G.A. Galante, *Guida sacra* cit., p. 127; S. D'Ambrosio, A. Plastino, *Chiesa di Monteoliveto* cit., pp. 42-43.

<sup>310</sup> R. Naldi, scheda num. 42, in *Musei vivi* cit., p. 66.

<sup>311</sup> R. Naldi, scheda num. 14, in *Capolavori della Terra di Mezzo* cit., pp. 86-88.

da altri due angeli genuflessi, colti anch'essi nell'atto della preghiera; la cella è, infine, coronata da due angeli tubicini, il cui busto e testa di forma umana si fondono con un corpo di pesce. Come ha evidenziato Riccardo Naldi il corredo epigrafico potrebbe non essere «coevo all'epoca in cui furono lavorate le altre lastre del tabernacolo, quanto piuttosto montato nella struttura in un secondo momento».<sup>312</sup> L'iscrizione in capitale romana sarebbe stata quindi apposta nel 1539 (che è la data segnata nel basamento) in occasione dello spostamento del repositorio nell'Oratorio del Santissimo Sacramento, all'interno del quale esso è stato ritrovato negli anni ottanta del secolo scorso, sistemato alle spalle di un altare.<sup>313</sup>

Dal punto di vista tipologico e compositivo, questa custodia riprende un perduto prototipo di grande fortuna creato da Domenico Gagini, al quale si rifanno altresì, accanto al già citato tabernacolo di Monteoliveto [cat. 12; fig. 61], i marmi sacramentali della chiesa di San Michele Arcangelo a Campodimele (Latina) [fig. 78], della Cattedrale di Casertavecchia [cat. 25; fig. 79], dell'ex-Cattedrale di Vico Equense [cat. 14-16; figg. 63, 65] e della Cattedrale di Squillace [fig. 77].<sup>314</sup>

Al pari dell'inedita custodia di Vico Equense, ora restituita a Jacopo della Pila con il concorso della bottega, anche l'esemplare di Atripalda mostra una certa parentela con i modi dello scultore lombardo; per Naldi il lavoro irpino nelle parti più sostenute, «come le due coppie di angeli ai lati della portella, mostra una condotta stilistica in tutto paragonabile alle analoghe figure lavorate nell'esemplare di Monte Oliveto» e «appare ancora più vicino a quello eseguito per Castel Nuovo» per la ricorrenza «del lembo di stoffa che svolazza intorno ai fianchi» [figg. 73-75]; a mio giudizio, però, la morbidezza del modellato dei chitoni, memore di quel pittoricismo geginiano che, secondo Wilhelm Reinhold Valentiner, in Jacopo della Pila cede il posto alla semplificazione geometrica, soprattutto nel trattamento del panneggio, lascia aperto qualche dubbio sulla piena autografia pilesca dell'opera di Atripalda, che potrebbe essere ricondotta invece con maggiore cautela alla bottega dell'artista.<sup>315</sup> Resta valida invece l'ipotesi di Naldi che propone per l'opera una

<sup>312</sup> R. Naldi, scheda num. 14, in *Capolavori della Terra di Mezzo* cit., p. 88.

<sup>313</sup> A. Romano, scheda num. 5, in *Momenti di storia in Irpina* cit., p. 26.

<sup>314</sup> F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento* cit., pp. 985-986; e in questo volume: III.2, *La ricezione di un probabile modello perduto di Domenico Gagini*.

<sup>315</sup> W.R. Valentiner, *A Madonna statuette by Domenico Gagini*, in «Art in America and elsewhere», XV, 1937 pp. 116-117.

datazione approssimativa al nono decennio del Quattrocento, ricollegando la sua esecuzione al mecenatismo di Battista Ventura, vescovo di Avellino tra il 1465 e il 1492.

## 18.

### ALTARE DEL CORPO DI CRISTO [fig. 81]

Caserta, Capua

Chiesa di San Domenico, Cappella del Salvatore

1480-1500 c. con l'inclusione di un frammento del 1452

Ignoto scultore napoletano

Ignoto scultore romano [?]

Marmo

Stato di conservazione: discreto

Nella Cappella del Salvatore della chiesa di San Domenico in Capua si erge questo altare eucaristico di età rinascimentale; come suggerisce la ricca decorazione in stucco di stile rococò, che fa da cornice al monumento, l'attuale allestimento del sacello risale ai lavori di ammodernamento eseguiti nel corso del XVIII secolo all'interno dell'edificio ecclesiale. La tabella epigrafica, riposizionata in quell'occasione al vertice della composizione, ci fa sapere invece che l'altare fu fatto consacrare nel 1583 dal nobile Silvio d'Azzia, che esercitava il diritto di patronato su questa cappella.<sup>316</sup>

Il quadro scolpito, eretto al di sopra della mensa, ha la forma di una slanciatissima nicchia conchigliata stretta tra una coppia di paraste scanalate con capitelli fogliati; al suo interno, nella metà superiore, è ospitata la monumentale immagine del Corpo di Cristo elevato in posa trionfante al di sopra della custodia sacramentale affiancata da

---

<sup>316</sup> SYLVIVS ACTIA / AVTHOR FVIT VTI SACERDOS / QVICVNQ. IN ARA AEDIC. HVIVS / PRO ANIMA FIDELI SACR. FACIET / GREGOR. XIII INDVLGENTE / ERVAT EAM A PVRGANTI GEENNA / AN. D. M.D.LXXXIII. L'epigrafe è comunque segnalata nella Cappella del Salvatore, «sopra il quadro di marmo di Gesù», già nel 1766 da F. Granata, *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, I, Nella Stamperia Simoniana, Napoli 1776, pp. 256-257. All'interno dello stesso sacello, nella parete destra (guardando l'altare) è stato murato il coperchio marmoreo dell'avello terragno, in cui si legge l'epitaffio funebre di Laura Albertini († 1580), moglie di Silvio d'Azzia, accompagnato dagli stemmi dei due coniugi.

angeli in preghiera. Destituita dalla funzione di repositorio per le Sacre Specie, la *fenestrella* è stata convertita in edicola per un dipinto su legno raffigurante la Veronica. A coronamento dell'ancona, oltre la trabeazione, è posto il gruppo dell'Annunciazione, mentre nel basamento su cui insiste la pala sono incisi la data 1452 e il nome di Giordano Caetani dei conti di Fondi, arcivescovo di Capua dal 1447 fino alla morte, occorsa nel 1496.<sup>317</sup> Il programma iconografico dedicato al Salvatore trova il suo logico completamento nel paliotto della mensa, in cui è scolpito Cristo in pietà tra i santi Francesco e Antonio da Padova.

Considerazioni di ordine stilistico e archeologico rivelano la non organicità dell'altare. Il retablo è un'opera composita, assemblata forse nel corso dell'ultimo ventennio del Quattrocento unendo la nicchia con il Corpo di Cristo e l'Annunciazione [figg. 86-87], elementi questi realizzati *ex novo*, con frammenti di reimpiego più antichi, costituiti dal basamento epigrafico e dai quattro angeli oranti disposti ai lati della cella [fig. 84]. L'elemento scultoreo con gli angeli, prelevato – credo – da un tabernacolo a parete, è l'unico dell'intero complesso decorativo compatibile con la data segnata nel basamento, in quanto mostra caratteri formali molto prossimi agli esiti stilistici di Isaia da Pisa. I rapporti di dipendenza con i modi dello scultore di origine toscana, attivo prevalentemente tra l'Italia centrale e Napoli, dove è documentato tra il 1455 e il 1456, sono dimostrabili mettendo a confronto il nostro marmo con i frammenti della *Tomba di Antonio Martinez de Chaves*, cardinale del Portogallo, inglobati nel 1650 nel *Monumento del cardinale Giulio d'Acquaviva*, a Roma nella basilica di San Giovanni in Laterano. Ancora più evidenti sono i debiti iconografici e stilistici che legano gli angeli capuani allo smembrato tabernacolo eucaristico lavorato da Isaia, su richiesta del cardinale Guillaume d'Estouteville, per la basilica romana di Santa Maria Maggiore; nel frammento emigrato nella collezione dell'Art Institute di Chicago [fig. 85], alle spalle della porticina sacramentale, sono scolpite tre figure angeliche in tutto simili, nella fisicità tonda e levigata, nell'espressione e nell'acconciatura, ai due cherubini posti a destra della custodia di San Domenico a Capua.<sup>318</sup>

---

<sup>317</sup> F. Granata, *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua* cit., pp. 156-157; G. Cappelletti, *Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai giorni nostri*, XX, Nello stabilimento nazionale dell'editore Giuseppe Antonelli, Venezia 1866, pp. 99-100.

<sup>318</sup> Per le due opere romane di Isaia da Pisa cfr. F. Caglioti, *Su Isaia da Pisa. Due 'Angeli*

In un recente intervento dedicato al monumento, Pietro Di Lorenzo ha ipotizzato la provenienza della mensa con la *Pietà* da un contesto francescano, e ha richiamato l'attenzione sulle variazioni di stile riscontrabili all'interno dell'ancona, quest'ultima considerata, in ultima analisi, come opera del 1452 fatta realizzare dall'arcivescovo Giordano Caetani.<sup>319</sup> Secondo l'erudito la pala potrebbe aver costituito in origine lo scomparto centrale di un trittico, poi scomposto, di cui sopravviverebbe presso il Museo Diocesano di Capua un frammentario pilastrino con un angelo adorante [cat. 2; fig. 82]. Sebbene il marmo erratico, proveniente, a quanto pare, dalla Cattedrale cittadina, sia di fatto in tutto simile alle omologhe figure inglobate nell'altare di San Domenico, a tal punto da poter essere ascritte tutte con sicurezza alla medesima mano, non credo che esso facesse parte della tavola eucaristica. Quest'ultima difatti non costituì un quadro a più scomparti, poiché la sua attuale struttura corrisponde esattamente a quella conferitale al momento della composizione. Non potendo accertare il mecenatismo del Caetani a favore dei domenicani, nella stessa sede bibliografica, Di Lorenzo ha ipotizzato la provenienza del monumento qui discusso dalla Cattedrale di Capua, dove l'arcivescovo Caetani, durante il suo mandato, si rese promotore di numerosi interventi artistici e architettonici, oltre che dell'allestimento della Cappella dedicata a Santa Lucia, all'interno della quale collocò una pala raffigurante la *Madonna con Bambino e i santi Stefano e Lucia* eseguita dal pittore Antoniazio Romano, e, nel 1496, anche la propria tomba.<sup>320</sup>

---

reggicandelabro' in *Santa Sabina all'Aventino e l'altare eucaristico del Cardinale d'Estouteville per Santa Maria Maggiore*, in «Prospettiva», 89-90, 1998, in part. pp. 129-134 e p. 134 n. 4 dall'*Elenco delle opere superstiti d'Isaia*, con rimando alla bibliografia precedente.

<sup>319</sup> P. Di Lorenzo, *Sculture rinascimentali in pietra tra Capua e Caserta: inediti e aggiunte*, in «Rinascimento meridionale», IV, 2013, p. 15.

<sup>320</sup> Per la tavola dipinta da Antoniazio Romano, dal 1992 ricoverata all'interno del Museo Diocesano di Capua, si rimanda alla scheda di catalogo compilata a cura di A. Cavallaro, *Madonna con il Bambino e i santi Stefano e Lucia*, in *Antoniazzo Romano pictor urbis. 1435/1440-1508*, a cura di A. Cavallaro e S. Petrocchi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013 p. 88. L'epigrafe scolpita nel registro inferiore della tomba di Giordano Caetani (ancora visibile all'interno della Cappella di Santa Lucia) recita: D. OP. M. S. / IOR. CAV. ARAGONIVS. PONTI. / CAPV. PATRIAR. ANTINOCHENVIS / PIETATIS: AC IVSTICIAE CVLTOR HV/MANAM IMBECCILLITATEM: EXIGVÛ / VITAE CVRRICVLVM: CERTI OBITVS / INCERTAM DIEM CONSIDERANS. H. S. / SIBI. VI. EREXIT: PRÆPARAVITQ. / AN. SAL. NOST. M. CCCCLXXXVI. Il monumento ha subito dei rimaneggiamenti nel corso dei secoli e forse delle perdite durante i bombardamenti bellici del 1943: nella descrizione offerta da G. Ceraso, *Il "Duomo di Capua" metropoli e basilica. Guida del forestiere*, Casa Editrice "Progresso", Santa Maria Capua Vetere 1916, pp. 65-66, è ricordato un bassorilievo della Vergine delle Grazie, oggi non più esistente; l'erudito non fa alcun riferimento

Dalle fonti apprendiamo che la Cappella di Santa Lucia, nella seconda metà del Cinquecento, servì temporaneamente come luogo di conservazione del Sacramento: infatti, il sacerdote Gabriele Jannelli, nella guida sacra della Cattedrale compilata nel 1858, riferisce che in antico l'Eucarestia era riposta in un tabernacolo murato in fondo alla tribuna, ma, poiché tale collocazione costringeva il celebrante a dare le spalle al Corpo di Cristo durante l'ufficio della messa, l'arcivescovo Cesare Costa (1572-1602) ordinò lo spostamento della riserva eucaristica nella Cappella di Sant'Agata situata *in cornu Evangelii*, «e intanto che si attendeva a costruire con tutto lusso e magnificenza quella nuova cappella, fu il Santissimo Sacramento temporaneamente collocato nella Cappella di Santa Lucia».<sup>321</sup> Tale circostanza ci dice che il sacello organizzato da Giordano Caetani non fu concepito *ab origine* come sede del “sepolcro di Cristo”, e che l'altare (o parte di esso) oggi in San Domenico non può provenire da questo luogo. In assenza di ulteriori precisi riscontri, la proposta dello studioso Di Lorenzo resta solo un'ipotesi da ventilare con estrema cautela, senza escludere l'eventualità che gli elementi utilizzati per assemblare l'Altare del Salvatore si trovassero, almeno in parte, *ab origine* all'interno della chiesa domenicana.

---

invece al *gisant* (che appare privo del catafalco), mentre riferisce che, a suo tempo, le statuette raffiguranti Santo Stefano e Sant'Agata, ospitate nelle due nicchie poste ai lati della camera funebre, erano collocate nella facciata esterna che precede l'atrio della chiesa.

<sup>321</sup> G. Jannelli, *Sacra guida, ovvero descrizione storica, artistica, letteraria della chiesa cattedrale di Capua*, Stabilimento tipografico di G. Gioja, Napoli 1858, pp. 247-249. La Cappella di Sant'Agata fu ultimata entro il 1604.

## 19.

### TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 89]

Frammenti: pannello centrale con paraste e cornice della trabeazione

Napoli

Chiesa di Sant'Angelo a Nilo, sagrestia

1480-1500 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 130,5 x 112,5

Stato di conservazione: mediocre

Il tabernacolo è attualmente collocato nella sagrestia della chiesa di Sant'Angelo a Nilo, dove appare reimpiegato ad ornamento di un lavabo composto, forse, all'inizio del Settecento, nell'ambito dei lavori di ammodernamento dell'antico luogo di culto edificato nel 1385 dal cardinale Rinaldo Brancaccio [fig. 88].<sup>322</sup>

La scultura, che ha perduto il peduccio, l'architrave e il fregio della trabeazione, insiste su una vasca ed è coronata da una cimasa tardo-barocca in stucco, racchiudente al suo interno un'iscrizione. Al momento del reimpiego, infatti, il tabernacolo è stato dotato di un nuovo corredo epigrafico, alludente al cambio di funzione, distribuito tra il fastigio e il frammento lapideo posto a riempimento del vano un tempo riservato ad accogliere l'Ostia sacramentata.<sup>323</sup> L'elemento, composto da due paraste e dallo stemma Brancaccio con le insegne cardinalizie, rimontato come ideale sostegno per il lavabo, non sembra appartenere all'originaria

---

<sup>322</sup> R. Di Stefano, *La chiesa di Sant'Angelo a Nilo e il Seggio di Nido*, in «Napoli Nobilissima», s. III, IV, 1995, pp. 12-21. Il rifacimento settecentesco fu affidato all'architetto Arcangelo Guglielmelli.

<sup>323</sup> Nel fastigio: DA DOMINE / VIRTUTEM / MANIBUS MEIS / AD ABSTERGENDAM / OMNEM MACULAM / UT / SINE POLLUTIONE / MENTIS ET CORPORIS / VALEAM TIBI SERVIRE. Nel marmo che ottura la cella: MUNDAMINI / QUI / FERTIS VASA / DOMINI.



composizione eucaristica.

Riprendendo uno degli schemi tipologici più diffusi nel Rinascimento, il partito centrale, compreso tra paraste adorne di ricche candelabre, riproduce un atrio quadrilatero dal soffitto cassettonato, nel cui fondo si apre la cella eucaristica, concepita come un'edicola sostenuta da un peduccio a volute con cherubino e sormontata da una lunetta ospitante la colomba dello Spirito Santo. Ai lati della custodia sacramentale sono disposte due coppie di angeli raccolti in preghiera. La superficie del marmo si presenta consunta e lacunosa, soprattutto in corrispondenza dei volti e delle mani degli angeli oranti. Nella sezione inferiore del comparto centrale, inoltre, sono stati praticati quattro fori, in due dei quali sono ancora posizionati altrettanti vecchi rubinetti metallici.

L'opera vanta una discreta fortuna bibliografica. In ordine di tempo, il primo effettivo intervento dedicato al tabernacolo qui analizzato spetta al tedesco Helmut Leppien, autore di una breve scheda di catalogo inserita nella sua tesi dottorale, discussa nel 1960 presso l'Università di Tubinga.<sup>324</sup> Nel 1977 il repositorio di Sant'Angelo a Nilo è stato pubblicato contemporaneamente, ma in separate sedi, da George Weise e da Roberto Pane: il primo ascriveva il manufatto al medesimo autore del tabernacolo inglobato nel tergo dell'altare maggiore di Santa Maria degli Angeli alle Croci in Napoli;<sup>325</sup> il secondo, invece, avanzava in forma dubitativa il nome di Giovan Tommaso Malvito.<sup>326</sup> Quest'ultima attribuzione è stata confermata da Fabio Speranza nel 1992 attraverso un confronto con un angelo della Cappella Miroballo in Castellammare di Stabia [cat. 30; fig. 129], per lo studioso, autografo del Malvito *junior*;<sup>327</sup> ancora nel 1992, la paternità malvitesca è stata sposata da Francesco Abbate.<sup>328</sup>

Lontano stilisticamente tanto dal tabernacolo di Santa Maria degli Angeli, ora ricollegato alla cerchia romana di Andrea Bregno [cat. 26; fig. 114], quanto dal linguaggio del Malvito, il frammento di Sant'Angelo a Nilo, a mio parere, va restituito ad una terza personalità, anonima, attiva a Napoli nella seconda metà del

---

<sup>324</sup> H.R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur* cit., I, pp. 262-263.

<sup>325</sup> G. Weise, *Studi sulla scultura napoletana* cit., p. 130.

<sup>326</sup> R. Pane, *Il Rinascimento* cit., II, p. 319.

<sup>327</sup> F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito* cit., pp. 262-263.

<sup>328</sup> F. Abbate, *La scultura napoletana* cit., p. 84 nota 31.

Quattrocento, alla cui bottega propongo di ascrivere anche l'*Altare Orsini* [cat. 20; fig. 90], ubicato nel Succorpo della Cattedrale di Nola, e, riprendendo l'ipotesi già formulata da Helmut Leppien, il *San Michele arcangelo* [fig. 95], oggi ricoverato presso il Museo dell'Opera di San Lorenzo Maggiore, ma proveniente dal portale settentrionale della stessa chiesa fondata dal cardinale Brancaccio.<sup>329</sup> I modi di questo ignoto artista mi sembrano inoltre molto prossimi allo stile dell'altra oscura personalità, ancora tutta da indagare, che interviene nel cantiere della *Cappella Miroballo* in San Giovanni a Carbonara, scolpendo il riquadro con *San Giovannino guidato nel deserto dall'Angelo custode* [fig. 92]. Che si tratti sempre dello stesso autore?

Il tabernacolo di Sant'Angelo a Nilo è certamente un lavoro di notevole qualità, eseguito da una mano finissima nel trattamento della materia e particolarmente attenta alla descrizione dei dettagli; gli angeli scolpiti nella custodia riprendono il medesimo tipo fisico (soprattutto per la caratterizzazione dei volti) delle figure dell'*Altare Orsini*, anche se, rispetto ai "parenti" nolani, essi sono contraddistinti da un maggiore dinamismo, accentuato dall'aderenza dei chitoni, i quali, colpiti dal vento, finiscono per fasciare i piccoli corpi dalle forme tondeggianti [figg. 93-94]. L'opera potrebbe essere stata eseguita entro l'ultimo ventennio del Quattrocento, prima, comunque, del marmo eucaristico custodito nel Succorpo di Nola.

---

<sup>329</sup> H.R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur* cit., I, pp. 261-263. Per la provenienza del bel *San Michele Arcangelo* e il restauro eseguito sulla scultura nel 1997 si legga anche *Rinascimento a Napoli. Il restauro del San Michele di S. Angelo a Nilo. Napoli 20 maggio-2giugno 1997, Chiesa di Sant'Angelo a Nilo*, a cura di L. Arbace, E. Albano tipografo di Napoli, Napoli 1997, in cui è ripercorsa la fortuna bibliografica dell'opera.

**20.**

**ANCONA EUCARISTICA** [fig. 90]

Napoli, Nola

Cattedrale della Beata Vergine Assunta e dei Santi Felice e Paolino, Cripta di San Felice

1487-1504

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 180 x 219

Stato di conservazione: mediocre

Stemma della famiglia Orsini scolpito nello scudo del San Michele arcangelo

*D'argento a tre bande di rosso, abbassato sotto un capo d'argento alla rosa di rosso, alla fascia d'oro corrente sulla partizione.*

Questa pala marmorea, parte di un altare destinato a custodire le Sacre Specie, è collocata nel succorpo della Cattedrale di Nola, noto anche come Cappella di San Felice, dove appare murata – ormai priva della mensa sottostante – alla destra liturgica rispetto all'altare maggiore.

Con la sua impaginazione la tavola riprende il modello a trittico, composto da un quadro centrale affiancato da montanti con immagini di santi entro nicchie, introdotto a Napoli da Antonio Rossellino attraverso l'*Altare Piccolomini* per la chiesa di Santa Maria di Monteoliveto [fig. 2]. Nel caso dell'ancona nolana, il comparto principale ospita il tabernacolo *stricto sensu*, che ha la forma di un'aula coperta a cassettoni, culminante, sullo sfondo, in un portale coronato da una lunetta col Cristo in pietà; coppie di angeli adoranti sopraggiungono dalle arcate aperte nelle pareti laterali, e sono a loro volta sormontate ciascuna dalle effigie dell'Angelo annunciante e della

Vergine annunciata, stagliate a rilievo entro dei clipei. Le due sezioni laterali, comprese tra paraste decorate con motivi a candelabre, sono impegnate dai Santi Michele Arcangelo – che ha per scudo lo stemma della famiglia Orsini – e Giacomo Maggiore, ciascuno dei quali è alloggiato entro una nicchia coperta da una cupola embricata. Il fregio della trabeazione è decorato con motivi vegetali. Nella base dell'ancona, tra girali di foglie e fiori, sono scolpiti tre scudi araldici: dei due posizionati alle estremità, uno reca l'emblema dell'orso, l'altro quello del compasso; lo scudo collocato nel mezzo del basamento era coperto in passato da un ennesimo stemma marmoreo lavorato a tuttotondo, riconducibile, sulla base delle insegne nobiliari e delle iniziali incise (C / G), ai coniugi Gentile Orsini, conte di Nola, e Caterina d'Aragona [fig. 91]. Quest'ultimo elemento, trafugato in circostanze e tempi ignoti, suggerisce che fu proprio Gentile a commissionare l'Altare del Corpo di Cristo, forse tra il 1487 e il 1504, ovvero nell'arco di tempo compreso tra l'anno del matrimonio con Caterina d'Aragona e quello di morte dello stesso feudatario.<sup>330</sup> D'altra parte, anche lo storico nolano Ambrogio Leone, scrivendo nel 1514, faceva riferimento all'impegno profuso dall'Orsini nell'arricchimento della Cappella di San Felice, decorata a spese del conte di Nola, che ne deteneva il patronato, con intagli in legno di quercia e con un elegante *signum marmoreum* posto sopra l'altare: è in tale scultura che, a mio parere, si può riconoscere l'ancona eucaristica.<sup>331</sup>

La superficie litica dell'opera analizzata appare molto danneggiata: corrosa e sbreccata in particolare lungo i bordi del basamento, in corrispondenza dei capitelli e degli angeli adoranti; il piccolo San Michele è mutilo del braccio destro; i quattro

<sup>330</sup> S. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia*, III, Nella Stamperia Simoniana, Napoli 1767, p. 205.

La notizia del furto mi è stata comunicata dalla dottoressa Antonia Solpietro, direttrice dell'Ufficio Beni Culturali della diocesi di Nola. Lo scudo doveva essere comunque ancora al suo posto nel gennaio del 1987, quando fu redatta la scheda OA del monumento, a cui è allegata anche la documentazione fotografica relativa all'altare e allo stemma Orsini; cfr. Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Napoli e Provincia (Palazzo Reale), *Nola, Santa Maria Assunta*, scheda OA num. 15/00066498, compilata da G. Toscano nel 1987.

<sup>331</sup> A. Leone, *De Nola*, Venetiis 1514, BNN, Rari Branc. F28, c. 40r: «Gentilis Ursinus, pater tuus, columnas earumque coronas et spiras item latera cuncta pavimentumque ac testudines omnes sacelli Beati Felicis quod sub choro obstrusum est laevigatis asseribus quernis concinne contextit ac sacelli eiusdem totum parietem qui supra altare extat signo marmoreo eleganti adhornavit». La notizia del patronato esercitato dai conti di Nola sul succorpo è riferita nella visita pastorale del vescovo Antonio Scarampi (1551), per la quale si rimanda a C. Ebanista, *Tra Nola e Cimitile: alla ricerca della prima cattedrale*, in «Rassegna storica salernitana», n. s., XXIV/1, 2007, p. 54 nota 118.

fori praticati negli angoli del ricetto a forma di portale, realizzati per apporre delle grate metalliche, e le lacune visibili nella cornice e nel fregio dell'architrave, integrate con blocchi lapidei non pertinenti, sono invece da ricondurre al riutilizzo del monumento, di cui dirò a breve.

Un'approfondita lettura della documentazione custodita presso l'Archivio Diocesano di Nola ha permesso a Carlo Ebanista di confermare che il nostro altare si trovava *ab origine* nella Cappella di San Felice e che l'attuale posizione occupata dalla tavola superstite si deve ad alcuni interventi realizzati a cavallo tra il XIX e il XX secolo.<sup>332</sup> Non si hanno notizie certe sull'allestimento tardoquattrocentesco del succorpo, ma recenti indagini archeologiche, opportunamente integrate con un nuovo studio critico delle fonti storiche, hanno messo in evidenza che almeno a partire dalla metà del Cinquecento l'*Altare Orsini* si trovava posizionato in prossimità del luogo dove, secondo la tradizione, è la tomba di san Felice, e da cui, attraverso due "fenestrelle" sovrapposte aperte nel paramento murario, in determinati periodi dell'anno scaturisce un liquido detto "manna".<sup>333</sup> Nata certamente come custodia sacramentale, ben presto la funzione della pala marmorea divenne quella di ospitare entro la sua apertura centrale un calice in cui raccogliere il frutto del fenomeno miracoloso; la "fenestrella" inferiore doveva quindi corrispondere al ricetto eucaristico, mentre il *foramen* superiore, da cui pure trasudava il "liquore", era situato in corrispondenza della trabeazione, là dove la decorazione del fregio e della

---

<sup>332</sup> C. Ebanista, *Tra Nola e Cimitile* cit., p. 54. Secondo Gennaro Toscano (*Abruzzo, Molise, Campania*, in *Museo Italia: la più grande mostra d'arte all'aria aperta*, 8, a cura di M.L. Casanova, A. Curcio, Roma 1987, p. 246; Idem, *La scultura a Nola dagli Orsini agli Albertini*, in *Nola e il suo territorio dalla fine del medio evo al XVII secolo. Momenti di storia culturale e artistica*, a cura di T.R. Toscano, Castellammare di Stabia 1996, p. 96; Idem, *Sculture del Quattro e Cinquecento a Nola: la committenza Orsini*, in «Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale», n. 6, 1989, p. 135), l'ancona sarebbe stata trasferita dalla chiesa superiore al succorpo a seguito dell'incendio che nel 1861 devastò la Cattedrale di Nola.

<sup>333</sup> ADNo, *Sante visite*, Fabrizio Gallo, VI, 1586, c. 71r: «Nola. Die 16 iusdem mensis Maii 1586. [...] visitator continuando visitationem predictam se contulit ad Cappella Santi Felicis Martitis subtus chorum preditte Maioris Ecclesie, ubi, audita missa, accessit ad altare predictae cappelle, supra quod reperit statuam predicti Sancti Felicis craneum deargentatum, ubi etiam erant candelabro et tabule cum ante altare et aliis pro celebratione messe necessariis, et antea erant cancelli lignei \*\*\* bene accommodati, et ibidem justa altare predictum aderat paries marmoreus cum immagine Sancti Jacobi et Sancti Michaelis cum insigniis familie de Ursinis, Aragonie et aliorum, ibidem apparentium et in eodem loco reconditur \*\*\* cum reliquiis predicti Beati Felicis Martiris, cum quodam foramine et fenestrella cum eodem calice argenteo et calamo ex quo foramine tempore januali solet profluere manna, quod colligitur in calice predicto [...]».

cornice appaiono integrate.

Secondo un'ipotesi ventilata dai dottori Antonia Solpietro e Nicola Castaldo, questo allestimento fu conferito in occasione della ricostruzione della Cattedrale promossa dal vescovo Fabrizio Gallo (1585-1615), a seguito del crollo dell'edificio sacro verificatosi nel 1583.<sup>334</sup> È certo, comunque, che tale situazione topografica rimase inalterata fino al gennaio del 1898, quando, in occasione dello svolgimento di alcuni sondaggi volti ad individuare il sepolcro del santo, si rese necessario rimuovere il «bassorilievo di marmo, formato di molti pezzi»; lo spostamento dell'altare non portò solo alla scoperta del «foro da cui esce la manna», ma anche al ritrovamento di alcuni frammenti di antiche pitture a fresco raffiguranti San Felice e altri vescovi nolani, che, insieme al vano praticato nel paramento murario, costituiscono l'impronta dell'altare eucaristico. A seguito del rinvenimento dei dipinti si scelse di trasferire il quadro scolpito sulla parete occidentale del succorpo, invece di ricollocarlo nel punto da cui era stato rimosso; ciò permise anche di proteggere la “fenestrella” miracolosa con un tempietto di argento elevato su una colonna.<sup>335</sup>

La scultura di Nola non è stata mai adeguatamente studiata dal punto di vista artistico, e pertanto non è stata neanche mai messa in relazione con altre opere ad essa affini per temi decorativi e caratteri stilistici. Quanto ai primi, oltre alla già ricordata dipendenza formale dall'altare olivetano, va notato che il pannello centrale

---

<sup>334</sup> Sono in corso di pubblicazione gli atti del convegno dal titolo *La cripta di san Felice vescovo e martire nell'insula episcopalis* svoltosi a Nola l'11 luglio del 2013; le notizie a cui mi riferisco sono tratte da A. Solpietro e N. Castaldo, *L'insula episcopalis e la cripta di san Felice vescovo e martire attraverso le fonti documentarie e bibliografiche*, in *La cripta di san Felice vescovo e martire nell'insula episcopalis di Nola*, Folder, Marigliano 2013, schede 6,7. I due studiosi sostengono che l'*Alare Orsini* al tempo dello storico Ambrogio Leone, e comunque prima dei lavori promossi dal vescovo Gallo, si trovasse «in posizione avanzata e distinta» rispetto al fondo dell'abside; benché io non disponga di dati certi, né di natura documentaria, né di natura archeologica, potendo basarmi solo sulla conformazione architettonica dell'ancona marmorea (che costituisce una cappella a frontespizio pensata per essere addossata ad un supporto murario) e sulla comune prassi di collocare gli altari eucaristici alla destra liturgica della mensa principale, non escluderei che l'originaria collocazione del monumento fosse proprio quella descritta nella Visita pastorale del 1586 (cfr. nota precedente). Ciò mi sembra trovare un riscontro nelle parole di Ambrogio Leone, il quale, descrivendo il sacello feliciano scrisse: «In occiduo vero sacelli huius latere ara extat et supra aram mensa marmorea erecta ac pertusa traiectaque canaliculo argenteo, unde liquor quidam stiriatim fluens decedit tum qum maxime urget hyemale gelu, quem liquorem mannam vocant».

<sup>335</sup> C. Ebanista, *Tra Nola e Cimitile* cit., pp. 58-63, con rimando anche alla bibliografia citata dallo studioso.

dell'ancona trova un riscontro tipologico immediato nel frammento marmoreo conservato nella Cattedrale di Acerra [cat. 21; fig. 97], proveniente anch'esso da uno smembrato arredo liturgico preposto alla conservazione del Santissimo Sacramento. Gli stessi stilemi che contraddistinguono il manufatto nolano si ritrovano invece nel tabernacolo conservato nella sagrestia della chiesa di Sant'Angelo a Nilo, fondata a Napoli dal cardinale Rinaldo Brancaccio [cat. 19; fig. 89]; a mio giudizio, questi due lavori vanno restituiti alla medesima bottega, la quale, però, non può essere identificata con quella di Giovan Tommaso Malvito, in più occasioni indicato dalla critica come possibile autore della custodia napoletana.<sup>336</sup> Gli angeli oranti dell'*Altare Orsini* e quelli del tabernacolo di Sant'Angelo a Nilo si apparentano per la conformazione dei corpi torniti, per i teneri volti paffuti adorni di lunghi capelli terminanti in morbidi boccoli, per lo sviluppo delle pieghe delle vesti e per la posa con le mani giunte in preghiera e una gamba flessa, ben definita al di sotto del panneggio [figg. 93-94]. Anche le candelabre poste a riempimento delle lesene sono molto simili tra loro, non solo per il comune disegno che le contraddistingue, ma anche per l'estrema cura dei dettagli resi con tratti decisi e robusti. Il tabernacolo di Sant'Angelo a Nilo, nel 1960, è stato messo in relazione dal tedesco Helmut Leppien, con il raffinatissimo *San Michele Arcangelo* [fig. 95], oggi ricoverato presso il Museo dell'Opera di San Lorenzo Maggiore, ma in origine posizionato nella nicchia che sovrasta il portale settentrionale dell'edificio stesso fondato dal cardinale Brancaccio.<sup>337</sup> La monumentale statua, da riferire con maggiore cautela allo stesso ambito delle altre due opere qui discusse, ma non alla stessa mano, vista l'elevata qualità che la contraddistingue, costituì certamente il modello per l'omologa figura – tradotta in scala minore – scolpita in uno dei montanti del marmo nolano [fig. 96].

---

<sup>336</sup> Il nome di Giovan Tommaso Malvito è stato proposto da R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale* cit., II, p. 319; F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito* cit., pp. 262-263; e F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento* cit., p. 84 nota 31.

<sup>337</sup> H.R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur* cit., I, pp. 261-263.

## 21.

### TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 97]

Frammento: pannello centrale

Napoli, Acerra

Chiesa di Santa Maria Assunta, Cappella del Santissimo Sacramento o del Sacro Cuore, parete occidentale

1490-1500 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 99 x 67

Stato di conservazione: discreto

MANNA ABSCONDITV(M)

Scolpita nel fregio della trabeazione della cella eucaristica

L'assetto dell'attuale chiesa di Santa Maria Assunta, cattedrale di Acerra, risale alla seconda metà dell'Ottocento; più volte ricostruito e rimodernato nel corso dei secoli, questo edificio liturgico è stato riconsegnato al culto nel 2013, al termine di un lungo intervento di restauro coordinato dalla Soprintendenza per i BAPSAE per Napoli e provincia.<sup>338</sup> In fondo alla navata meridionale si apre la Cappella del Santissimo Sacramento o del Sacro Cuore; al suo interno, nella parete opposta all'altare, è murato lo scomparto principale di un arredo rinascimentale preposto alla conservazione dell'Eucarestia.

La tavola di marmo, in discreto stato di conservazione, presenta al centro un

---

<sup>338</sup> G. Caporale, *Ricerche archeologiche, topografiche e bibliografiche su la diocesi di Acerra*, Stabilimento Tipografico Nicola Jovene & C<sup>o</sup>., Napoli 1893, pp. 143-158; G. Niola, *La chiesa cattedrale di Acerra nella storia*, in *La Cattedrale di Acerra*, a cura di G. Barrella, Iniziative Editoriali, Quarto (Napoli) 2013, pp. 16-30.



portale trabeato, coronato da una lunetta sormontata da un candelabro e ospitante al suo interno la Vergine col Bambino; questa piccola architettura si staglia sul fondo di un vano prospettico concluso superiormente da un soffitto a cassettoni. Nelle due pareti laterali sono aperti clipei e arcate: dai primi si affacciano le figure a mezzo busto dei santi Pietro, a sinistra, e Paolo, a destra; dalle seconde sopraggiungono coppie di angeli adoranti. Il verso MANNA ABSCONDITV(M), inciso nel fregio del portale, allude alla funzione d'uso del manufatto. Il frammento, completato da paraste, fastigio e peduccio oggi perduti, costituì il pannello principale di un tabernacolo a parete, ispirato al quadro centrale dell'*Altare Orsini* conservato nel Succorpo della Cattedrale di Nola [cat. 20; fig. 90], del quale riprende lo schema.

Il repositorio di Acerra fu descritto nel 1893 da Gaetano Caporale, membro della Commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti di antichità e belle arti di Terra di Lavoro, come opera «meritevole di nota speciale», «certamente della scuola di Giovanni da Nola». Lo stesso manufatto è stato incluso da Donato Salvatore nel contributo dedicato alle testimonianze artistiche della Cattedrale compilato per il volume edito nel 2013, che ha accompagnato la riapertura dell'edificio ecclesiale. Lo studioso, riconoscendo giustamente l'impossibilità stilistica e cronologica di restituire il rilievo allo scultore Giovanni da Nola, ha parlato di «una palese derivazione, ad opera di un più modesto artefice, dal tabernacolo della Cappella di Santa Barbara in Castel Nuovo a Napoli, documento allo scultore lombardo Iacopo della Pila». «Nonostante il disuguale livello qualitativo», scrive Salvatore, «lo scultore del tabernacolo di Acerra si mostra in grado di cogliere e, a suo modo, restituire quella combinazione di ricercata eleganza formale di timbro ancora tardogotico e di più asciutta compostezza classicistica, che è tratto distintivo dello stile di Iacopo della Pila».<sup>339</sup>

La generale delicatezza del *ductus* scultoreo, la dolcezza delle forme e una certa regolarità geometrica delle linee dei panneggi ricordano effettivamente il pacato classicismo di Jacopo, così come le corpulente figure dei santi Pietro e Paolo sono memori dei due altorilievi, rappresentanti gli stessi apostoli, aggiunti al catalogo pilesco da Francesco Caglioti, il quale li ha rintracciati presso la chiesa del Rosario in

---

<sup>339</sup> D. Salvatore, *Testimonianze artistiche dell'antica cattedrale di Acerra*, in *La Cattedrale di Acerra* cit., pp. 33-35. L'opera è stata riprodotta anche in M. Pomarici, *Acerra. Storia di un insediamento campano*, JN Editore, Napoli 1986, p. 72, fig. 19; e in U. Dovere, *Musei Diocesani* cit., p. 39.

Radicena di Taurianova (Reggio Calabria).<sup>340</sup> Ma il maestro di Acerra non è debitore solo nei confronti di Jacopo della Pila: per l'opera in discussione credo di poter trovare dei confronti immediati anche nella produzione di Tommaso Malvito, l'altro grande maestro lombardo attivo a Napoli a cavallo tra Quattro e Cinquecento; dall'analisi delle figure, infatti, si possono ricavare dati significativi che rimandano ai modelli iconografici circolanti nella bottega malvitesca. Ad esempio, il piccolo gruppo scolpito a rilievo al di sopra della cella sacramentale, con la Vergine in busto che offre un globo al Bambino benedicente, ritratto a figura intera, deriva dal motivo decorativo replicato dal Malvito in due monumenti funebri napoletani: la *Tomba di Antonio d'Alessandro e Maddalena Riccio* (1491 c.) [fig. 98], conservata in frammenti nella chiesa di Monteoliveto, e la *Tomba di Mariano d'Alagno e Caterina Orsini* (1506-07) [fig. 99], alloggiata nel Cappellone del Crocifisso dentro la chiesa di San Domenico Maggiore.<sup>341</sup> Focalizzando poi l'attenzione sulle testine degli angeli oranti, non si faticherà a cogliere ulteriori riscontri stilistici e formali con i modi malviteschi, e di conseguenza a individuare delle analogie con i frammentari tabernacoli napoletani di Santa Caterina a Formiello [cat. 22; fig. 101] e San Pietro ad Aram [cat. 24; fig. 105], ascrivibili a collaboratori o seguaci di Tommaso Malvito.

Tutte queste osservazioni suggeriscono per la custodia di Acerra una datazione approssimativa all'ultimo decennio del XV secolo.

<sup>340</sup> F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento* cit., pp. 984-985 e figg.2-3; ripubblicati poi da M. De Marco, *Dal primo Rinascimento all'ultima Maniera* cit., pp. 148-149. Il *San Pietro* risulta disperso.

<sup>341</sup> Entrambi i monumenti si rifanno al tipo di tomba a baldacchino destinata per due persone, nello specifico marito e moglie, raffigurate rispettivamente nel *gisant* ad altorilievo posto a copertura della cassa e nel ritratto a bassorilievo scolpito nella fronte dello stesso sarcofago. La prima delle due tombe è stata restituita a Tommaso Malvito, sulla base dell'analisi stilistica, da H.R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur* cit., I, pp. 159-163, 288-289. La seconda, invece, è un'opera documentata dello scultore: G. Filangieri, *Documenti* cit. III, pp. 583-584.

L'aspetto del *Monumento D'Alessandro*, smantellato nel Settecento, è ricostruibile sulla base di alcuni disegni e stampe cinquecentesche (A. Muñoz, *Studii sulla scultura napoletana del Rinascimento. I. Tommaso Malvito da Como e suo figlio Giovan Tommaso*, nel «Bollettino d'Arte», s. III, 1909, p. 92 e p. 93 fig. 21, che pubblica un disegno eseguito da Giovan Giacomo Boissard, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi); nella chiesa di Monteoliveto restano l'urna col *gisant* e la lunetta riposizionata a coronamento di un sedile funerario, commissionato anch'esso da Antonio d'Alessandro. A questo gruppo di marmi, alcuni anni fa, Francesco Caglioti ha aggiunto due inedite *Virtù* cariatidi della Collezione Acton di Villa La Pietra a Firenze: le statuine in questione, in origine, erano poste a sostegno della cassa (F. Caglioti e L. Hyerace, *Antonello Gagini e le tombe Carafa di Castelvetere*, in *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, a cura di A. Anselmi, Gangemi editore, Roma 2009, pp. 365-366).

## 22.

### TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 101]

Frammenti: pannello centrale e paraste

Napoli

Chiesa di Santa Caterina a Formiello, inserito nel tergo dell'altare maggiore

1490-1500 c.

Cerchia di Tommaso Malvito (docc. 1483-1508)

Marmo

cm 62 x 65

Stato di conservazione: mediocre

Dopo una fugace segnalazione da parte di Roberto Pane, che nel suo monumentale studio dedicato alla cultura rinascimentale nell'Italia meridionale lo restituiva correttamente alla cerchia di Tommaso Malvito, questo frammentario tabernacolo a muro, inglobato nel tergo dell'altare maggiore della chiesa napoletana di Santa Caterina a Formiello [fig. 100], non ha trovato più posto in letteratura, anzi pare sia totalmente sfuggito a quanti si sono occupati specificamente della produzione scultorea del Malvito e del suo seguito.<sup>342</sup>

---

<sup>342</sup> R. Pane, *Il Rinascimento* cit., II, 1977, p. 319.

Tommaso Malvito, scultore di origini comasche, giunse a Napoli nel 1484 dopo aver collaborato con Francesco Laurana alla decorazione della Cappella di San Lazzaro a Marsiglia. Al pari del collega Jacopo della Pila, Tommaso divenne in poco tempo uno degli artisti più apprezzati dalla nobiltà e dal clero del Regno, e tra il 1497 e il 1508 diresse per il cardinale Oliviero Carafa i lavori del Succorpo di San Gennaro. Nella sua bottega napoletana, tra gli altri, si formò il figlio Giovan Tommaso, documentato per la prima volta nel 1506 e, dopo un lungo silenzio delle fonti, di nuovo nel 1519. A parte alcuni recenti contributi che hanno apportato delle valide aggiunte al catalogo del Malvito *senior*, le principali voci bibliografiche sull'argomento restano: A. Muñoz, *Studi sulla scultura napoletana del Rinascimento* cit., pp. 55-73, 83-101; H.R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur* cit., pp. 157-250; R. Di Stefano, *Tommaso Malvito architetto: struttura e forma nel Succorpo del Duomo di Napoli*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Napoli, Napoli 1972, pp. 275-288; F. Abbate, *Il "Succorpo" di San Gennaro e l'attività tarda di*

Dell'originaria composizione, smembrata *ab immemorabili*, sono avanzati il pannello centrale e le due paraste con motivi a candelabre, lavorati ciascuno in singoli blocchi di marmo; risultano invece dispersi il sistema di coronamento e la base col peduccio. Nella tavola principale è riprodotto uno spazio quadrilatero perfettamente definito architettonicamente dal soffitto cassettonato e dal pavimento, convergenti entrambi in fuga prospettica verso la cella a forma di portale risparmiata nel centro della tavola; dalle due arcate aperte nelle pareti laterali sopraggiungono altrettanti angeli oranti dai capelli inanellati in morbidi boccoli e vestiti con lunghi chitoni spiegazzati, che lasciano scoperti i piedi nudi. L'opera si presenta danneggiata da numerose sbreccature e da un certo grado di consunzione della superficie, ma esibisce ancora i tratti distintivi dello stile di Tommaso Malvito, che si ritrovano, ad esempio, nelle pieghe "ammaccate" del panneggio e nelle acconciature impreziosite da un diadema. Tuttavia, è lo scarto di qualità che emerge confrontando il marmo in questione con le sculture documentate dell'artista lombardo a suggerire che il tabernacolo non può essere classificato come un lavoro autografo, ma, come già suggeriva Pane, va restituito ad uno scalpellino della cerchia del Malvito, attivo a Napoli alla fine del Quattrocento, fedele ai modi del capobottega e ispirato da un prototipo di grande fortuna, replicato anche dagli altri anonimi scultori malviteschi, cui appartengono i frammentari tabernacoli delle chiese di San Pietro ad Aram di Napoli [cat. 24; fig. 105] e della Madonna del Carmine di Sorrento [cat. 23; fig. 103], prossimi per stile e tipologia a questo di Santa Caterina a Formiello. È verosimile che il comune modello, a cui i tre scultori fecero riferimento, caratterizzasse anche i perduti tabernacoli commissionati a Tommaso Malvito rispettivamente il 2 gennaio del 1497 dal nobile napoletano Geronimo de Angelis [doc. 3] e il 23 agosto del 1498 dal procuratore del convento napoletano di San Ligorio [doc. 4].

Il reimpiego della custodia come repositorio per gli olî santi e il suo inserimento nel tergo dell'altare maggiore risalirebbero al 1737, anno in cui, stando ad un'inedita polizza bancaria recentemente segnalata da Stefano De Mieri, fu realizzata, a spese della famiglia Spinelli, la nuova mensa, disegnata dal padre domenicano Enrico

---

Tommaso Malvito, in Idem, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Donzelli Editore, Roma 1992, pp. 49-66.

Pini.<sup>343</sup> L'epoca dell'ammodernamento dell'altare è attestata anche da una data – il 1737 appunto – segnata nel tergo del monumento e già da tempo notata da Roberto Middione.<sup>344</sup> È impossibile, invece, stabilire l'esatta successione degli spostamenti subiti prima del XVIII secolo dal manufatto, il quale, per ovvie ragioni stilistiche e cronologiche, potrebbe essere stato commissionato *ab origine* per lo stesso luogo di culto in cui oggi è conservato, forse tra il 1489 e il 1498, nell'ambito di un rinnovamento degli arredi liturgici della chiesa, legato alle vicende verificatesi in quel torno di anni.

La chiesa e l'annesso convento di Santa Caterina a Formiello, fondati in epoca imprecisata, già nel 1451 appartenevano ai monaci dell'ordine dei celestini; nel corso dell'ultimo decennio del XV secolo la tranquillità del luogo fu sconvolta dalla costruzione nei pressi di Castel Capuano della nuova dimora di Alfonso d'Aragona, duca di Calabria, il quale individuò nel vicino convento agostiniano femminile della Maddalena il luogo da convertire in palazzo per i suoi cortigiani. Nel 1489 Alfonso otteneva da papa Innocenzo VIII il consenso per trasferire le suore agostiniane presso il complesso di Santa Caterina, lasciato nel frattempo libero dai celestini, che avevano accettato di unirsi ai confratelli di San Pietro a Maiella. Nell'atto notarile stipulato per suggellare l'accordo tra i frati e il Duca di Calabria fu specificato a chiare lettere che il trasferimento presso l'altro monastero napoletano dello stesso ordine avrebbe avuto luogo a patto che «il detto monastero di Santa Caterina con tutti i suoi beni, ornamenti, arredi sacri, vasi, campane, suppellettili, dritti, privilegi ed indulgenze, soppressone il nome e titolo di Santa Caterina, fosse traslocato e incorporato nel monastero e convento di San Pietro a Maiella dello stesso ordine».<sup>345</sup> Ciò fa presumere che il trasloco privasse il luogo di culto di tutte le cose necessarie allo svolgimento dei riti sacri, costringendo di conseguenza le agostiniane a far realizzare nuovi arredi liturgici, compreso un repositorio per il Santissimo Sacramento. Ma la genesi dell'opera potrebbe ricollegarsi anche agli ulteriori

---

<sup>343</sup> S. De Mieri, «*Il tutto fatto per mano di due eccellentissimi scultori detti Scilla e Giannotto, milanesi*»: precisazioni sui sepolcri di Troiano e Giovan Vincenzo Spinelli, in *Cinquantacinque racconti per i Dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro Studi sull'attività artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali", Rubettino Editore, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2013, p. 172.

<sup>344</sup> R. Middione, in G.A. Galante, *Guida sacra* cit. (edizione 1985), p. 39 nota 24.

<sup>345</sup> Il documento è stato pubblicato da G. Filangieri, *Documenti* cit., II, pp. 394-397 doc. 2; dalle pp. 261-268 dello stesso volume ho tratto la citazione riportata tra virgolette nel mio testo.

cambianti che si sarebbero verificati di lì a poco: l'invasione del Regno da parte di Carlo VIII di Francia e la morte di molti cortigiani ospitati nell'ex-convento della Maddalena, eventi che furono interpretati dai cronisti del tempo come segno della punizione divina per gli spostamenti promossi da Alfonso;<sup>346</sup> per questa ragione, ristabilita la situazione politica a favore degli Aragonesi, nel 1498 il nuovo re Federico I riportò le suore agostiniane nella loro antica sede, concedendo il complesso di Santa Caterina ai padri domenicani della congregazione di Lombardia, che lo hanno retto fino al 1809.<sup>347</sup>

---

<sup>346</sup> P. de Stefano, *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli, con li fondatori di essi, reliquie, sepolture, et epitaphii scelti che in quelle si ritrovano [...]*, presso Raymondo Amato, Napoli 1560, cc. 121v-122r; C. d'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, per Ottavio Beltrano, Napoli 1623, p. 148; C. De Lellis, *Aggiunta alla Napoli sacra* cit., I, cc. 133r-134r, 257r-258v; P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto [...]*, Napoli 1685, pp. 122-123; C. Celano, *Notitie del bello* cit., giornata I, pp. 188-189; G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli suoi borghi*, tomo I, Presso i Fratelli Terres, Napoli 1788, p. 89; G.A. Galante, *Guida sacra* cit. (edizione 1985), pp. 27-28; G. Ceci, *La chiesa del convento di Santa Caterina a Formello*, in «Napoli Nobilissima», s. I, IX, 1900, pp. 50-51.

<sup>347</sup> G.A. Galante, *Guida sacra* cit. (edizione 1985), p. 28.

### 23.

#### **TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 103]**

Frammento: pannello centrale con paraste

Napoli, Sorrento

Chiesa di Santa Maria del Carmine, murato nella parete meridionale del presbiterio

1490-1500 c.

Bottega di Tommaso Malvito (docc. 1483-1508)

Marmo

cm 90 x 83

Stato di conservazione: discerto

OLEUM / INFIRMORUM / A(NNO) R(EPARATAE) S(ALUTIS) MDCCLXXXI /  
RES(TITUTUM)

Scolpita nella metà inferiore del tabernacolo

Risulta ancora sconosciuto agli studi questo frammento di tabernacolo eucaristico conservato a Sorrento, murato nel presbiterio della chiesa del Carmine, dove viene utilizzato come custodia per l'olio degli infermi.

Rispetto all'originaria composizione sopravvive solo il marmo monolitico comprendente il pannello principale, le due paraste e parte dell'architrave; risultano invece dispersi il coronamento e il peduccio. Nello spazio quadrilatero della tavola centrale, perfettamente definito prospetticamente, quattro angeli vegliano il Sacramento, disponendosi in coppie ai lati della cella a forma di portale. Alla dedizione eucaristica della custodia allude la veronica col Volto santo, che pende dal soffitto a cassettoni. Le paraste sono decorate da motivi a candelabre composti da vasi all'antica, da cui si diramano motivi vegetali culminanti in fiaccole ardenti. L'iscrizione che campeggia nella sezione inferiore del tabernacolo, sovrapponendosi



al pavimento dell'aula sacra, permette di fissare l'epoca del reimpiego dell'arredo al 1781, quando esso fu rimontato, così come lo si vede, al di sopra di una mensola e inglobato all'interno di una cornice composta da marmi di riuso tardo-barocchi [fig. 102].

I quattro angeli riccioluti dalle grandi ali dispiegate rispondono ai modi dello scultore Tommaso Malvito; i chitoni che ricoprono i loro corpi presentano infatti le tipiche stropicciature che, alla stregua di un “marchio di fabbrica”, contraddistinguono tutte le opere uscite dall'officina del comasco. Lo stile dei rilievi suggerisce per questo manufatto una datazione alla fine del Quattrocento, nello stesso torno d'anni in cui furono scolpiti i tabernacoli malviteschi delle chiese napoletane di Santa Caterina a Formiello [cat. 22; fig. 101] e di San Pietro ad Aram [cat. 24; fig. 105], ispirati, al pari di questo di Sorrento, ad un comune prototipo. Ma tra questi tre esemplari, il più vicino allo stile del maestro appare proprio la custodia di cui ora si discute [figg. 106-108]: «il rilievo dai profili taglienti e metallici, i panneggi sfaccettati e svolazzanti» consentono di accostarne le figure al monumentale *Angelo annunciante* [figg. 109-110] esposto presso la Cappella Palatina di Castel Nuovo e considerato da Helmut Leppien come il capolavoro di Tommaso Malvito, eseguito poco prima del 1500.<sup>348</sup>

Non si conosce la provenienza del nostro tabernacolo, che potrebbe essere giunto in questa sede solo nel tardo XVIII secolo; in ogni caso, per ragionevoli motivazioni cronologiche, la chiesa di Santa Maria del Carmine, fondata insieme all'attiguo convento nel 1572, non può essere individuata come il luogo per il quale fu commissionata l'opera.<sup>349</sup>

---

<sup>348</sup> H.R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur* cit., I, pp. 202-204. L'*Angelo annunciante*, proveniente dal complesso della Real Casa dell'Annunziata di Napoli, dove, nell'originario allestimento, trovava il suo *pendant* in un altro altorilievo (perduto) raffigurante la Vergine, è stato pubblicato per primo da Raffaello Causa, in *Sculture lignee della Campania*, catalogo della mostra a cura di Ferdinando Bologna e Raffaello Causa, Stabilimento tipografico Montanino, Napoli 1950, p. 121, come «una delle opere di più difficile collocazione nell'arte napoletana del secondo Quattrocento», ma da restituire a Tommaso Malvito. L'attribuzione è stata poi spostata verso un anonimo scultore della scuola dei Mantegazza da A. Barricelli, *Strada de' marmorari «L'Annunciata» angioina e aragonese*, 2, in «Critica d'arte», XXXVIII, n.s., 129, 1973, pp. 66-69. Pierluigi Leone de Castris, nella scheda di catalogo contenuta in *Castel Nuovo. Il Museo Civico*, a cura P. L. De Castris, Elio de Rosa editore, Napoli 1990, ha invece ricondotto l'opera nuovamente sotto il nome del Malvito, fissandone l'esecuzione tra il 1484 e il 1491.

<sup>349</sup> Il convento carmelitano fu costruito al di fuori delle mura della città di Sorrento, in un sito in cui



## 24.

### TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 105]

Frammento: pannello centrale di tabernacolo parietale

Napoli

Chiesa di San Pietro ad Aram, Cappella del Sacro Cuore di Gesù

1490-1500 c.

Cerchia di Tommaso Malvito (docc. 1483-1508)

Marmo

cm 67,5 x 46,5

Stato di conservazione: discreto

M·D·CIII

Scolpita nell'architrave del portale che incornicia la cella eucaristica

Nella chiesa napoletana di San Pietro ad Aram, all'interno della terza cappella, contando dal piedicroce, che si apre alla destra della navata unica – ovvero nel lato meridionale –, è conservato il pannello principale di un tabernacolo a muro, reimpiegato come mostra del ciborio innalzato al centro della mensa. La lapide commemorativa murata all'interno del sacello, al di sopra del vano di passaggio aperto nella parete destra, riferisce che questo spazio fu intitolato al Sacro Cuore di Gesù nel 1914, quando furono trasportati dalla sagrestia i marmi che ancora oggi lo decorano: l'altare col tabernacolo e la cappella a frontespizio, databile agli anni venti del Cinquecento, con le effigie dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista scolpite

---

sorgeva un precedente luogo di culto consacrato ai Santi Quattro, dal padre Bartolomeo Pasca, già priore del Carmine Maggiore di Napoli; cfr. Bartolomeo Capasso, *Memorie storiche* cit., p. 116; ASN, Corporazioni religiose soppresse, *Santa Maria del Carmine di Sorrento*, 278, *Platea* 1726. Nel presbiterio della chiesa è murata la tomba terragna del fondatore, deceduto nel 1579.

nei pennacchi [fig. 104].<sup>350</sup>

Il frammento qui oggetto di studio appare in discreto stato di conservazione, nonostante le manomissioni subite. Due angeli oranti dalla capigliatura riccioluta e dalle lunghe ali dispiegate sono disposti ai lati della cella eucaristica, costituita da un piccolo portale trabeato, nel cui fregio è stata incisa la data 1603. Il pavimento, il soffitto decorato a cassettoni, visti entrambi in prospettiva, e due arcate ricavate nelle pareti laterali definiscono architettonicamente lo spazio. La fuga dei lacunari ornati da corolle si interrompe in corrispondenza di una lastra metallica col simbolo del Sacro Cuore di Cristo, che è stata aggiunta all'inizio del Novecento in occasione del trasferimento del marmo in questa nuova sede. Non credo di potermi esprimere con altrettanta sicurezza sul tempo esatto in cui il frammentario tabernacolo è stato rimontato al di sopra dell'altare, né sulla possibilità di mettere in relazione tale reimpiego con l'anno 1603 segnato nella tavola.

L'opera, databile all'ultimo decennio del Cinquecento, è un prodotto della cerchia di Tommaso Malvito; tuttavia il linguaggio a tratti aspro e tagliente del maestro comasco appare qui raddolcito a tal punto che l'inconfondibile "marchio di fabbrica" malvitesco delle pieghe accartocciate cede il posto a panneggi sviluppati con naturalezza e dinamismo. Il manufatto va messo in relazione, per le tangenze stilistiche e il comune schema iconografico, con altri due frammentari tabernacoli, anch'essi da restituire all'ambito del Malvito, conservati rispettivamente a Napoli, nella chiesa di Santa Caterina a Formiello [cat. 22; fig. 101], e a Sorrento, nella chiesa di Santa Maria del Carmine [cat. 23; fig. 103]. È il confronto con questo secondo esemplare a suggerire l'eventualità che la lastra metallica avvitata nel marmo di San Pietro ad Aram si sovrapponga al tema figurativo della Veronica col

---

<sup>350</sup> SACELLUM HOC / DECORATUM PICTURIS MARMORATIS ET ARCU / UNA CUM ALTARI MARMOREO E SACRISTIA HUC TRANSLATO / SACRATISSIMO CORDI DICATUM FUIT V CALENDAS JULII MCMXIV.

F. Genta, *La Basilica di S. Pietro ad Aram ed una visita dell' "Associazione per la Tutela de' Monumenti e del Paesaggio di Napoli": guida descrittiva storico ed artistica*, Off. Tip. "La Reclame", Napoli, 1933, p. n. nn. (dall'Appendice: L' "Associazione del Sacro Cuore di Gesù"). Secondo quanto riferisce C. Caterino, *Storia della Minoritica Provincia Napoletana di S. Pietro ad Aram*, III, N. Jovene, Napoli, 1927, p. 277-278, e, sulla scorta di questi, G.F. D'Andrea, *S. Pietro ad Aram. Luogo privilegiato dello Spirito della Città di Napoli*, Francesco Giannini & Figli, Napoli 1997, p. 36, la cappella con l'altare e il tabernacolo erano collocati nell'antica sagrestia che si apriva sul lato meridionale del presbiterio, e da questo ambiente, abbattuto durante il Risanamento, furono trasferiti nella sagrestia nuova.

Volto santo.

**25.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE** [fig. 79]

Frammento: pannello centrale di tabernacolo parietale

Caserta Vecchia

Cattedrale di San Michele Arcangelo, Cappella della Madonna del Rosario

1490-1500 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 100 x 60

Stato di conservazione: discreto

SACRA / OLEA

Scolpita nella parte superiore del pannello, tra i due angeli tubicini

Stemmi della famiglia Lamberti scolpiti negli angoli inferiori della tavola

*Interzato in palo, i terzi destro e sinistro pieni e ridotti di dimensioni, il terzo centrale più largo e recante una croce dai cui vertici si dipartono quattro raggi a forma di triangolo. Lo stemma è timbrato da una mitria vescovile.*

Si trova nella chiesa di San Michele Arcangelo, ex-cattedrale di Casertavecchia, questa lastra marmorea decorata a rilievo, che in origine costituì la sezione centrale di un tabernacolo a parete. L'attuale collocazione, che vede il frammento sistemato nella Cappella del Rosario, risale al secolo scorso, quando fu tolto dalla navata meridionale, dove era murato nei pressi del fonte battesimale.<sup>351</sup>

---

<sup>351</sup> La collocazione presso il fonte battesimale è ricordata da T. Laudando, *La cattedrale di Casertavecchia. Memorie e osservazioni*, Tipografia cavalier F. Russo, Caserta 1927, p. 58; mentre L. Giorgi, *Le residenze dei vescovi di Caserta dalla fine del 1400 e gli interventi barocchi nella cattedrale di San Michele Arcangelo di Casertavecchia*, in «Rivista di Terra di Lavoro – Bollettino

L'opera riprende, seppur con minime varianti, un comune modello, inventato forse da Domenico Gagini, da cui dipendono anche altri tabernacoli conservati tra il basso Lazio, la Campania e la Calabria.<sup>352</sup> L'apertura centrale destinata alla conservazione del Sacramento ha la forma di un portale vegliato da due coppie di angeli adoranti stanti ed è sostenuto da putti telamoni. Gli angoli superiori del pannello sono impegnati da due angeli tubicini emergenti da una coltre di nubi; negli angoli inferiori, invece, ai lati dei telamoni sono scolpiti due stemmi di foggia quattrocentesca, coronati entrambi dalla mitria vescovile [fig. 80]. L'iscrizione SACRA OLEA, che campeggia nella sezione superiore della tavola, nello spazio risparmiato tra i due angeli tubicini, non è originaria.

Il primo a parlare di questo «rettangolo in marmo tutto scolpito in bassorilievo», che «probabilmente doveva appartenere ad un antico ciborio, forse del 1300», è stato Giuseppe Daniele nella guida del Duomo di Casertavecchia, compilata nel 1872.<sup>353</sup> Il manufatto fu descritto nuovamente nel 1927 da Tommaso Laudando, che credette di riconoscere nei due stemmi gentilizi le insegne del vescovo Deodato Gentile (1604-1616).<sup>354</sup> Basandosi su questa lettura araldica, Mario D'Onofrio, nel 1974, fissava la cronologia dell'opera al primo decennio del XVII secolo.<sup>355</sup> Dubbi su tale riferimento cronologico, nonché sul riconoscimento degli stemmi sono stati avanzati da Nicardo Gnarra e Giovanni Parente nel 1994,<sup>356</sup> e poi anche da Lucia Giorgi nel 2008.<sup>357</sup> Intanto nel 2001, pur senza approfondire l'aspetto problematico della committenza, Francesca Amirante includeva questo lacerto marmoreo nel suo repertorio della scultura del Cinquecento in Terra di Lavoro, classificandolo come «opera a cavallo tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento [di] derivazione da modelli malviteschi».<sup>358</sup>

È grazie a Pietro Di Lorenzo, in tempi più recenti, che si è cominciato a mettere

---

on-line dell'Archivio di Stato di Caserta», III, 1, 2008, p. 38, comprova tale sistemazione rimandando ad un documento fotografico di inizio Novecento non visionato da chi scrive.

<sup>352</sup> Cfr. in questo volume: III.2, *La ricezione di un probabile modello perduto di Domenico Gagini*.

<sup>353</sup> G. Daniele, *Il Duomo di Casertavecchia descritto e illustrato*, Nobile e C., Caserta 1872, p. 28.

<sup>354</sup> T. Laudando, *La cattedrale di Casertavecchia* cit., p. 58.

<sup>355</sup> M. D'Onofrio, *Cattedrale di Casertavecchia*, Editalia, Roma 1974, p. 56.

<sup>356</sup> N. Gnarra, G. Parente, *Duomo e borgo antico di Casertavecchia*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1994, pp. 31-32.

<sup>357</sup> L. Giorgi, *Residenze dei vescovi di Caserta* cit., p. 39.

<sup>358</sup> F. Amirante, *La scultura del '500 in Terra di Lavoro*, tesi di dottorato, Seconda Università degli Studi di Napoli, relatrice prof.ssa A. Perriccioli Saggese, a. 2001, p. 238.

un po' di ordine nell'argomento: intervenendo una prima volta nel 2008, lo studioso, dubitando anch'egli che le insegne scolpite nel tabernacolo appartenessero a Deodato Gentile, giudicava «cruciale risolvere il problema del riconoscimento degli stemmi vescovili» «per proporre una ipotesi sulla committenza e, di conseguenza, sulla datazione dell'opera»; tuttavia, non riuscendo a sciogliere la lettura araldica degli scudi per la mancanza di riscontri diretti, in quella sede Di Lorenzo poteva solo respingere il riferimento cronologico al XVII secolo proposto dalla precedente bibliografia e retrocedere l'epoca di realizzazione del tabernacolo casertano tra la fine del Quattrocento e i primi due decenni del secolo successivo, visti gli evidenti richiami stilistici che esso mostra con la cultura artistica del Rinascimento.<sup>359</sup> Dopo aver approfondito lo studio delle memorie dei vescovi di Caserta, nel 2013 l'erudito è riuscito finalmente a ricollegare gli stemmi in discussione alla figura del vescovo di origine ginevrina Pietro Lamberti, (1533-1541), il quale diventava il nuovo possibile committente dell'opera.<sup>360</sup>

I due scudi riproducono effettivamente le insegne della famiglia Lamberti, ma per ragionevoli motivazioni, la committenza del tabernacolo non può essere riferita direttamente, come vuole invece Di Lorenzo, al vescovo Pietro, che resse la diocesi casertana tra il 1533 e il 1541: si tratta di una cronologia troppo avanzata, che non si accorda con lo stile dell'opera, né appare credibile che a questa data un vescovo commissionasse un repositorio per il Sacramento destinato ad una collocazione defilata, ovvero ad un muro del presbiterio, piuttosto che promuovere, come accadeva contestualmente nelle altre diocesi, la sistemazione del Santissimo al centro dell'altare maggiore. La mia ipotesi è che i due stemmi del Lamberti furono aggiunti insieme all'iscrizione SACRA OLEA su prescrizione dello stesso vescovo, che ordinava il cambio di funzione del repositorio, convertendolo da custodia per le Sacre Specie a custodia per gli olî santi. A questo punto, però, quello della committenza torna ad essere un problema aperto, al quale si aggiunge la necessità di

<sup>359</sup> P. Di Lorenzo, *Gli strumenti musicali nelle opere d'arte in Terra di Lavoro: il primo Rinascimento*, nella «Rivista di Terra di Lavoro – Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta», III, 2, 2008, pp. 34-38.

<sup>360</sup> P. Di Lorenzo, *Lapidi, ritratti e stemmi dei vescovi di Caserta: conservazione della memoria e culto della persona*, in *Bulla Sennetis Episcopo Casertano. Diocesi di Caserta 1113-2013*, atti della giornata di studi per il 900° anniversario della bolla di Senne, a cura di D. Caiazza e P. Di Lorenzo, Manita Creative, Dragoni (Caserta) 2013, pp. 186-188, 227-229; Idem, *Sculture rinascimentali in pietra tra Capua e Caserta* cit., pp. 24-25.

stabilire se le armi di Pietro Lamberti furono rilavorate, intervenendo su stemmi preesistenti, o piuttosto modificando qualche altro elemento decorativo. In tal senso, il confronto con gli altri tabernacoli afferenti alla medesima tipologia di questo di Casertavecchia non è d'aiuto, poiché in nessun altro esemplare noto ricorre la presenza di stemmi nella tavola principale o comunque di ulteriori motivi a rilievo nel registro inferiore, accanto ai telamoni che sorreggono idealmente la cella eucaristica.

Lo stile del manufatto in esame suggerisce di ricercarne l'artefice tra i numerosi scultori di formazione lombardo-romana attivi a Napoli alla fine del Quattrocento al seguito dei maestri più affermati o in botteghe indipendenti. Seppur poco dotato, il lapicida che lavorò per la Cattedrale di Casertavecchia riesce a tenere insieme motivi desunti da modelli malviteschi, rintracciabili nei torniti puttini-telamoni e nelle acconciature degli angeli, e un linguaggio che rimanda ai modi di Andrea Bregno, la cui eco è invece riconoscibile nella modulazione dei drappeggi dei due angeli oranti posti in primo piano, in specie nelle pieghe del *peplum* e nel motivo delle gonne che, aperte dal vento, si arricciano in code serpentine, lasciando scoperte le gambe. Per ragioni formali e di stile la cronologia del tabernacolo può essere circoscritta all'ultimo decennio del XV secolo.

## 26.

### TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 114]

Frammenti del pannello centrale

Napoli

Chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci, inserito nel tergo dell'altare maggiore

1490-1500 c.

Scultore della cerchia di Andrea Bregno

Marmo

cm 157,5 x 81,5

Stato di conservazione: mediocre

Questo partito centrale di un tabernacolo eucaristico a parete, scomposto in due unità, si trova inglobato nel tergo dell'altare maggiore della chiesa napoletana di Santa Maria degli Angeli alle Croci, dove fu reimpiegato per servire da repositorio per gli olî santi [fig. 111]. È ragionevole credere che tale allestimento si debba allo scultore Cosimo Fanzago, al quale tradizionalmente viene riferita la macchina marmorea presbiteriale, realizzata tra il 1639 e il 1647, in occasione dell'ampliamento della chiesa fondata nel 1581, promosso da fra Giovanni Mazzara, padre provinciale dei Riformati di Napoli, e da questi affidato allo stesso scultore-architetto bergamasco.<sup>361</sup>

I due pannelli, in origine raccordati da una trabeazione marcapiano, riproducono lo spazio di una tribuna absidale voltata, abitata da due coppie di angeli oranti [fig. 115], disposte ai lati della custodia eucaristica, rappresentata da una finestra con timpano e candelieri, sorretta da un peduccio a volute con una testina di cherubino, a

---

<sup>361</sup> Per l'intervento del Fanzago, ricordato già dagli antichi descrittori di Napoli, cfr., in particolare, G. Cantone, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Edizione Banco di Napoli, Napoli 1984, pp. 219-226; e P. D'Agostino, *Cosimo Fanzago scultore*, Paparo Edizioni, Napoli 2011, pp. 227-228, 371-372; con rimando anche alla bibliografia.



sua volta impostato su un basamento. Una seconda coppia di angeli, immortalati nell'atto di elevare il calice eucaristico, abita nel coronamento centinato; nello spazio dei pennacchi sono ospitati ancora due angeli oranti a figura intera, ritratti di profilo, mentre in corrispondenza della chiave d'arco è posta una terza figura angelica, presentata invece secondo un punto di vista frontale e a mezzo busto. Lo stato di conservazione del manufatto non è dei migliori: sbreccature e lacune sono riscontrabili sull'intera superficie; il danno più grave si registra a carico della tavola maggiore, interessata da una frattura che la divide verticalmente in due parti; il pannello minore presenta invece macchie brune e di colore rossiccio, dovute, forse, all'assorbimento di ossido di ferro da parte del marmo.

Per l'opera, ricordata fugacemente in alcune descrizioni della chiesa,<sup>362</sup> è stato solo grazie a Georg Weise se nel 1977, per la prima volta, si è cercato di affrontare il problema della paternità, senza tuttavia trovare una soluzione convincente. In quell'occasione, infatti, lo studioso tedesco confrontava il nostro tabernacolo con quello della sagrestia di Sant'Angelo a Nilo [cat. 19; fig. 89] ascrivendoli alla medesima bottega capeggiata da «uno dei maestri più notevoli» attivi a Napoli a cavallo tra Quattro e Cinquecento.<sup>363</sup> La comune autografia sostenuta dal Weise è stata negata da Francesco Abbate, che, intervenendo sull'argomento nel 1992, accostava il tabernacolo di Santa Maria degli Angeli «alla cultura degli scultori dell'altare di Santa Maria la Bruna»,<sup>364</sup> quest'ultimo solo successivamente restituito con cognizione di causa da Riccardo Naldi al fiesolano Andrea Ferrucci.<sup>365</sup>

È evidente, a giudizio di chi scrive, che le letture fornite da Weise e da Abbate sono state condizionate dal dato topografico, che ha impedito agli studiosi di ricercare per l'opera dei validi confronti al di fuori del “ristretto” contesto artistico napoletano; uno sguardo più ampio, ma soprattutto l'attenta analisi dei dati stilistici, iconografici e tipologici del manufatto, hanno permesso infatti di individuare per esso dei legami con la produzione romana di Andrea Bregno e della sua bottega, in

---

<sup>362</sup> C. T. Dalbono, *Nuova guida di Napoli e dintorni*, Antonio Morano, Napoli 1876, p. 401; C. Caterino *Storia della Minoritica Provincia Napoletana di San Pietro ad Aram*, I, Premiato stabilimento tipografico N. Jovene, Napoli 1926, p. 201; *La chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci in Napoli. Cenni storici e di arte*, a cura di M. Rosario, Digital Color Press, Napoli 1999, p. 119.

<sup>363</sup> G. Weise, *Studi sulla scultura napoletana* cit., p. 130.

<sup>364</sup> F. Abbate, *La scultura napoletana* cit., p. 84, nota 31.

<sup>365</sup> R. Naldi, *Andrea Ferrucci* cit., pp. 117-141.

*primis* in un piccolo gruppo di marmi comprendente i tabernacoli delle chiese di Santa Maria di Monserrato [fig. 116] e dei Santi Quattro Coronati [fig. 118], e quello custodito presso il Museo Bode di Berlino [fig. 117].

I tabernacoli di Santa Maria di Monserrato e del Bode-Museum sono stati oggetto di un saggio pubblicato nel 2003 da Thomas Pöpper; lo studioso, recuperando un documento noto fin dal 1905, ha messo in relazione tra loro i due marmi, proponendo per il primo la provenienza dalla chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, e identificando il secondo con il repositorio eucaristico commissionato nel 1500 da Vannozza Catanei, concubina di papa Alessandro VI, agli scultori Andrea Bregno e Giovanni de Larigo per la cappella di Santa Lucia, che esisteva *in cornu Epistulae* della chiesa romana di Santa Maria del Popolo. Il rogito notarile analizzato da Pöpper fissava «nel modo et forma» del tabernacolo della «giesia de Sancto Iacobo di Spagnoli» il modello di riferimento rispetto al quale i due maestri avrebbero dovuto apportare delle variazioni nel realizzare il lavoro ordinato da Vannozza, sostituendo nel coronamento le immagini di Cristo e di due apostoli con una croce e due candelieri. Il contenuto del contratto ha permesso a Pöpper di tentare una ricostruzione archeologica dell'opera, ricongiungendo idealmente il marmo berlinese con alcuni frammenti rintracciati nella chiesa di Santa Maria del Popolo: la croce e i candelieri citati nell'atto di commissione, una piccola colomba, che pure doveva far parte della decorazione del fastigio, e il peduccio a doppia voluta con lo stemma dei Catanei, oggi inglobato nel lavabo della sagrestia.<sup>366</sup> Se da un lato questa restituzione appare convincente, trovando un riscontro immediato anche nei dati dimensionali, dall'altro sembrerebbe impossibile riconoscere nel tabernacolo berlinese quello scolpito per Vannozza, se non ipotizzando un ripensamento in corso d'opera rispetto al progetto iniziale. Infatti, stando sempre agli accordi fissati nel contratto, il tabernacolo di Santa Maria del Popolo doveva avere «due porticelle ne le quale serà nela più alta sculpito uno calice et la bassa serà per riponere el sacramento».<sup>367</sup> Non

---

<sup>366</sup> T. Pöpper, «...una certa opera di marmoro che vulgare se chiama tabernaculo»: Zu zwei identifizierten römischen Sakramentstabernakeln: nebst einem Exkurs zu Andrea Bregno, Giovanni de Larigo und den Fenster-Aedikulen des Palazzo Raffaele Riario (La Cancelleria) in Rom, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XLV, 2003, pp. 39-63; Idem, *Le opere di Andrea Bregno ed alcune opere di altri scultori*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di I. Miarelli Mariani, M. Richiello, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2009, pp. 247-250.

<sup>367</sup> Anche T. Pöpper, «...una certa opera di marmoro che vulgare se chiama tabernaculo» cit., p. 51

sappiamo come Bregno avesse previsto di inserire nell'impaginazione complessiva la porticina col calice, e, tuttavia, mi sembra probabile che il primo progetto elaborato per Vannozza possa essere stato in parte ripreso nel tabernacolo di Santa Maria degli Angeli, e forse prima ancora in un perduto modello di mediazione tra i tabernacoli romani e quello napoletano. Il nostro marmo, d'altronde, costituisce un'evoluzione dell'archetipo, arricchito attraverso l'introduzione di ulteriori motivi decorativi, tratti anch'essi dal repertorio iconografico di Andrea Bregno. Nello specifico il motivo degli angeli che sorreggono il calice eucaristico [fig. 119] discende da quello omologo – fatta eccezione per il fatto che gli angeli non reggono un calice ma sospendono una corona – scolpito nella pala d'altare della Cappella Piccolomini (1481-1503) per il Duomo di Siena, e riformulato a propria volta dallo stesso Bregno a partire dalle lunette vaticane con l'*Ostensione del capo di sant'Andrea* (1463-1464), realizzate dalla società Paolo Romano-“Maestro di Pio II”-Isaia da Pisa [fig. 121].<sup>368</sup> La posa dei tre angeli sistemati nei pennacchi e nella chiave d'arco

---

nota 43, evidenzia l'assenza della seconda porticina col calice tanto nel tabernacolo di Santa Maria di Monserrato, quanto in quello del Bode, senza tuttavia proporre una soluzione al problema. F. Caglioti, *Sui primi tempi romani di Andrea Bregno: un progetto per il cardinale camerlengo Alvise Trevisan e un San Michele arcangelo per il cardinale Juan de Carvajal*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLI, 1997 (1998), p. 237, che scrive prima dell'intervento di Pöpper, richiama l'attenzione su un altro passo del contratto, pure trascurato dallo studioso tedesco, in cui Andrea Bregno e Giovanni de Larigo promettono alla committente di lavorare insieme al tabernacolo anche un altare. Neanche in questo caso è possibile stabilire in che rapporto fossero la custodia e la mensa, e tuttavia non va escluso, come espresso da Caglioti, che la commissione per Vannozza si riferisse ad un vero e proprio altare eucaristico, piuttosto che ad un'autonoma edicola parietale.

<sup>368</sup> F. Caglioti, *La Cappella Piccolomini nel Duomo di Siena, da Andrea Bregno a Michelangelo*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di Alessandro Angelini, Silvana Editoriale, Siena 2005, pp. 410-418, ha notato che nel retablo piccolomineo l'esecuzione dei due angeli che sospendono la corona, così come quella dei tre angeli musicanti e della scena della *Natività di Maria* al centro della predella, non possono essere ascritte ad Andrea Bregno, al quale, invece, spetta il progetto e la scelta dei temi iconografici risalente al 1481. A tal proposito scrive Caglioti (p. 418): «Sembra dunque ragionevole pensare che il retablo Piccolomini, cominciato a Roma sin dal 1486 o poco dopo, sia rimasto a lungo fermo a due terzi circa della lavorazione, finché nel 1503 o poco prima, all'ennesima sollecitazione del committente, Bregno, impossibilitato dall'età ad affrontare il marmo da solo sia pure restringendosi alle fasi più delicate, non decise di delegare tutta la parte mancante a due collaboratori dalla personalità ben distinta non solo da lui, ma anche tra di loro: il primo fece i due elementi con gli angeli, il secondo la storietta della predella».

Per la ricostruzione del contesto di provenienza delle tre lunette con l'*Ostensione del capo di sant'Andrea* e l'analisi stilistica delle stesse, si veda F. Caglioti, *Grotte. Peribolo clementino. Bottega di Paolo Romano (1415 ca-1470); Isaia da Pisa (1410-1465 ca) e “Maestro di Pio II”. Lunette con l'Ostensione del capo di sant'Andrea (1463-1464)*, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano* cit., vol. *Testi/Schede*, pp. 860-892 e figg. 1634-1636.

riprendono, invece, alla lettera quelli scolpiti nel prospetto anteriore dell'antico altare maggiore (in corso d'opera nel 1473) di Santa Maria del Popolo, oggi collocato nella sagrestia della chiesa [fig. 120].<sup>369</sup>

La scelta di sovrapporre la coppia di angeli oranti disposti in primo piano, ai lati della cella eucaristica, alle membrature architettoniche è un espediente compositivo che accomuna i tabernacoli romani e quello napoletano, ma in quest'ultimo caso le figure risultano inserite in un ambiente ben caratterizzato e misurabile grazie alla presenza della copertura voltata e delle due arcate aperte nelle pareti laterali. Anche in tal senso il nostro artefice sembra aver operato una sintesi di modelli, attingendo dal repertorio di un altro grande protagonista della scultura romana del Quattrocento: Mino da Fiesole, che intorno al 1476 scolpì, in società con Giovanni Dalmata, la Cappella del Sacramento in San Marco per il cardinale Marco Barbo. Dalla custodia eucaristica di Mino proviene proprio la presenza delle arcate, che, definendo lo spazio in senso architettonico, arricchiscono il fondale piatto e inarticolato caratteristico dei tabernacoli bregneschi.<sup>370</sup>

La genesi dell'opera di Santa Maria degli Angeli alle Croci, dunque, può spiegarsi solo ammettendo la frequentazione da parte del nostro anonimo artefice dei maggiori poli di attrazione della scultura romana del secondo Quattrocento, ovvero dei principali cantieri artistici, in cui fu attivo Bregno col suo seguito di collaboratori e seguaci. Anche lo stile dei rilievi, per i quali è molto difficile trovare dei confronti serrati nella scultura del Rinascimento meridionale, mostra caratteri comuni con il linguaggio "all'antica" di Andrea Bregno, condiviso dal sottobosco di anonime maestranze facenti capo alla bottega del maestro di Osteno. Sulla scorta dello stile e

---

<sup>369</sup> L'altare a doppia faccia fu fatto costruire dal cardinale Rodrigo Borgia per essere collocato davanti al coro di Santa Maria del Popolo. Dalla testimonianza epigrafica sappiamo che l'autore della macchina marmorea fu Andrea Bregno e che i lavori di costruzione erano in corso nel 1473. Rimosso dal sito originario all'epoca di papa Urbano VIII, l'altare fu smembrato in più parti: il prospetto principale fu trasferito nella sagrestia, mentre alcuni frammenti furono reimpiegati per decorare l'edicola del fonte battesimale e quella dell'olio santo, entrambe situate nell'ex-Cappella Montemirabile. P. Cellini, *Un'architettura del Bregno: l'altare maggiore di Santa Maria del Popolo*, in *Umanesimo e primo Rinascimento in Santa Maria del Popolo*, catalogo della mostra, a cura di R. Cannatà, A. Cavallaro, C. Strinati, Roma 1981, pp. 99-109.

<sup>370</sup> Già T. Pöpper, "...una certa opera di marmo che vulgare se chiama tabernaculo" cit., p. 52, individua nel tabernacolo di San Marco il modello comune per quelli di Santa Maria di Monserrato e del Bode. Per i marmi che componevano la cappella del cardinale Barbo, dal XIX secolo collocati nella sagrestia di San Marco, si rimanda a J. Röhl, *Giovanni Dalmata*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms am Rhein 1994, pp. 85-91 e figg. 102-104.

dei confronti tipologici e iconografici proposti, la realizzazione del tabernacolo conservato nella chiesa napoletana può essere ancorata all'ultimo decennio del Quattrocento.

Nel corso della presente ricerca, non è stato possibile individuare il contesto da cui proviene questo manufatto, che non poté certo essere realizzato per la chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci, fondata solo nel 1581; né possiamo stabilire se esso fu scolpito da un lapicida bregnesco presente a Napoli, o, al contrario, fu destinato a qualche chiesa romana e pervenne a Napoli in tempi e secondo modalità a noi del tutto ignote. Tuttavia, è opportuno ricordare due circostanze che potrebbero spiegare, in via del tutto ipotetica, la presenza di questo frammentario repositorio all'interno del luogo di culto napoletano: sappiamo infatti che Cosimo Fanzago per l'approvvigionamento di marmi mischi frequentava il mercato romano, dove è documentato, ad esempio, nel 1621,<sup>371</sup> e che negli anni in cui lo stesso scultore rimontava gli avanzi della custodia rinascimentale nel nuovo altare barocco di Santa Maria degli Angeli, nella chiesa napoletana giungevano anche altri frammenti erratici quattro e cinquecenteschi, prelevati, secondo quanto ricordato nel manoscritto seicentesco di padre Teofilo Testa, dalle principali chiese francescane della provincia minoritica napoletana, "depredate" da quel fra Giovanni Mazzara committente del Fanzago e dei lavori di ampliamento della fabbrica.<sup>372</sup> Al bottino del frate minorita

---

<sup>371</sup> P. D'Agostino, *Cosimo Fanzago scultore*, Paparo Edizioni, Napoli 2011, p. 406, doc. 50.

<sup>372</sup> T. Testa, *Serafici Frammenti della Provincia Osservante di Terra di Lavoro*, Biblioteca provinciale francescana "Beato Ludovico da Casoria", Napoli, ms. XVII secolo, p. 247: «Fu poscia abellito et ornato il convento con la chiesa [di Santa Maria degli Angeli alle Croci], pur troppo maestosamente dal padre Giovanni da Solmona, detto di Napoli, il quale da' fondamenti eresse molte altre fabbriche. Costui, con l'autorità di provinciale e poi di generale, spogliò diversi conventi per adornarne questo solo. Delle colonne di marmo che sono nell'atrio della chiesa e sostentano il coro sovrano, ne furono pigliate dal convento della Torre del Greco, quali furono fatte dal padre provinciale Damiano d'Ascione di detta Torre per fare l'atrio a quella chiesa, che mai fu fatto né giamai più si farà, e l'altre dal convento d'Aversa, come si disse notitia 3, numero 3. La statua di marmo bianco del nostro padre san Francesco, collocata nel finestrone di detto coro per rendere più bella e più vistosa la prospettiva della chiesa, la tolse dal convento di Santa Maria la Nova: l'havea fatta il padre Crisanto Gagliucci da Cilento per porla su la porticina destra del coro, per ornamento dell'altare maggiore, ch'oggi è di legno. L'organetto che sta in questa chiesa lo tolse dal coro dell'istessa Santa Maria la Nova, che serviva per cantare le misse ed i vesperi, come anco ne tolze altri beni dalla chiesa».

Con elementi di spoglio quattro e cinquecenteschi fu realizzato il lavabo da sagrestia: un bassorilievo raffigurante le *Stigmate di san Francesco* e due putti reggenti stemmi francescani compongono la base del *pastiche*; sopra la vasca è collocata una lastra funeraria con due putti reggifiaccola posti ai lati di uno stemma abraso; tale lastra è coronata da una lunetta con *Madonna e Bambino* e due pilastrini con *San Luca* e *San Giovanni*. Come già notato da L. Di Mauro, note a G. A. Galante, *Guida sacra* cit.

vanno ricondotte certamente le due mezze colonne con capitelli ionici e il fusto decorato a grottesche riposizionate ai lati del tabernacolo, ascrivibili all'ambito artistico di Giovan Giacomo da Brescia [figg. 112-113].

---

(edizione 1985), p. 300 nota 77, questi ultimi due frammenti provengono dallo stesso contesto dei *Santi Marco e Matteo* murati in Santa Restituta, ai lati di un tabernacolo di scuola lombarda [cat. 7].

27.

ANCONA EUCARISTICA [fig. 122]

Salerno, Maiori

Chiesa di Santa Maria delle Grazie, murata nella parete destra della navata

1490-1500 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 140 x 87

Stato di conservazione: discreto

Più volte danneggiata nel corso dei secoli e ricostruita *ex-novo* all'inizio del Novecento, a seguito di un nubifragio che la rase quasi interamente al suolo, la chiesa di Santa Maria delle Grazie in Maiori conserva ben poco delle sue antiche vestigia.<sup>373</sup> Entrando dal portale comune, nel pilastro che separa le due cappelline aperte nel lato destro dell'unica navata in cui è articolato l'edificio, si vede incassata una singolare tavola marmorea, in cui, entro un campo unificato, sono sviluppati alcuni temi iconografici legati al culto del *Corpus Domini*.

Il quadro è lavorato in un blocco monolitico e appare in discreto stato di conservazione. Le semicolonne che definiscono lateralmente la composizione sono ciminate da capitelli in stile corinzio e presentano il fusto interamente avvolto da tralci d'edera. Il programma decorativo è distribuito su tre registri sovrapposti: la lettura ha inizio dalla *Natività*; procedendo in senso ascensionale, si incontra poi quattro angeli che elevano in volo un ciborio, nel cui prospetto è scolpito un calice contenente l'Ostia sacra. Al di sopra del finto repositorio è ritratto Cristo risorto, avvolto in un ampio panneggio gonfiato da un vento mistico. Con la mano sinistra il Redentore sta

---

<sup>373</sup> F. Cerasuoli, *Scrutazioni storiche, archeologiche, topografiche con annotazioni e documenti sulla città di Majori*, Tipografia di R. Migliaccio, Salerno 1865, pp. 97-98; G. Primicerio, *La città di Maiori dalle origini ai tempi odierni*, Tipografia Oliva, Napoli 1983, p. 186.



indicando la ferita aperta nel costato; il braccio destro, invece, è disteso lungo il fianco, e, assumendo la posa caratteristica delle rappresentazioni del Corpo e Sangue di Cristo, istituisce un legame diretto, visivo e logico, col calice sottostante, entro cui viene raccolto il sangue. La sequenza iconografica è perfettamente coerente, eppure l'approssimativa rifinitura di alcuni dettagli induce a considerare l'eventualità che la pala sia stata rilavorata in corrispondenza del ciborio e delle braccia dei due angeli posti più in basso. La composizione si conclude, nella parte superiore, con un fregio decorato da una sequenza di cinque testine alate, e, in quella inferiore, con un peduccio composto da una protome di cherubino risparmiata tra due cornucopie.

Nel presente catalogo mancano manufatti tipologicamente affini a questo di Maiori; tuttavia, esso si può accostare, per la simile impaginazione del corredo figurativo e per la forma quadrangolare, alla *Natività* (1455-60) di Domenico Gagini, oggi nella Collezione Kress della National Gallery of Art di Washington.<sup>374</sup> Dal quadro del Gagini è inoltre chiaramente ripreso il piccolo gruppo della Sacra Famiglia. Tali corrispondenze sembrerebbero aprire scenari inediti sul catalogo napoletano dello scultore, suggerendo la possibile perdita di opere del tutto sconosciute, che potrebbero aver funto da prototipo per la committenza e gli artisti locali. La scultura di Maiori, d'altra parte, nonostante l'esecuzione piuttosto modesta, mostra dei richiami allo stile gaginiano, confermando la "frequentazione" dei modi e dei modelli tipici del maestro di Bissone da parte del nostro anonimo lapicida. Non bisogna dimenticare a questo punto che, sempre in provincia di Salerno, e precisamente nella chiesa di San Pietro a Siepi in Cava dei Tirreni, è conservata proprio una replica – non del tutto fedele – della *Natività* di Washington, la quale, in assenza di altri eventuali modelli dispersi, potrebbe essere stata il paradigma di riferimento, variato nell'iconografia e nella disposizione dei singoli elementi, per la nostra opera.<sup>375</sup>

Le relazioni messe in evidenza non presuppongono affatto la vicinanza cronologica della nostra opera al rilievo di Washington, datato dalla critica agli anni compresi tra il 1455 e il 1460, né al soggiorno napoletano di Domenico Gagini

<sup>374</sup> F. Caglioti, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, in «Prospettiva» 91-92, luglio-ottobre 1998 (1999), pp. 72-73, 80-81, e fig.14, con rinvio alla precedente letteratura.

<sup>375</sup> La replica di Cava dei Tirreni è pubblicata in P. Leone de Castris, *Domenico Gagini a Cava dei Tirreni*, in «Confronto», 12-13, 2008-2009, pp. 68-69, e p. 75 fig. 14.



(1456-1459). Piuttosto, la bassa qualità esecutiva e lo stile andante giustificano per essa una datazione più avanzata, al tardo Quattrocento.

## 28.

ANCONA EUCARISTICA [figg. 123-124]

Frammenti

Avellino, Cassano Irpino

“Casa Vecchia”, murata in facciata

Proveniente dalla chiesa di San Bartolomeo

1490-1510 c.

Ignoto scultore meridionale

Pietra

Stato di conservazione: cattivo

Questi frammenti lavorati in pietra e murati nella facciata della cosiddetta “Casa Vecchia” di Cassano Irpino provengono da un’ancona destinata alla conservazione del Santissimo Sacramento, collocata in origine nella vicina Chiesa Matrice della città, da cui fu tolta in occasione di alcuni lavori di ampliamento della fabbrica sacra, realizzati a metà Settecento.<sup>376</sup>

L’elemento maggiore costituiva la metà sinistra di un quadro articolato in tre scomparti tramite paraste scanalate e rudentate. La cella sacramentale, ricavata nel pannello principale, ha la forma di un portale affiancato da angeli oranti genuflessi ed è sormontato da altrettante omologhe figure colte nell’atto di adorare il calice con l’Ostia; il pilastro laterale superstite è diviso orizzontalmente in due sezioni: in quella inferiore è ricavata una nicchia ospitante l’immagine stante di un santo identificabile nel Battista, mentre in quella superiore è risparmiato un clipeo con l’Angelo annunciante, a cui doveva fare riscontro sul lato opposto la Vergine annunciata.

---

<sup>376</sup> G. Granata, *La Chiesa Matrice di Cassano Irpino*, Edizioni Dragonetti, Montella (Avellino) 1997, pp. 12-13, 24 tav. IV.

Lo schema di riferimento è stato offerto dall'altare scolpito da Antonio Rossellino per la cappella funeraria allestita da Antonio Piccolomini duca d'Amalfi nella chiesa napoletana di Santa Maria di Monteoliveto [fig. 2]; il modello fiorentino risulta però estremamente semplificato e involgarito. L'opera di Cassano Irpino potrebbe essere stata realizzata da un lapicida locale, che si mostra aggiornato sulle tendenze artistiche predominanti a Napoli a cavallo tra il Quattro e il Cinquecento; anche lo stile dei rilievi, in effetti, rimanda alla Capitale, in particolare ai modi delle due maggiori personalità allora attive: Jacopo della Pila e Tommaso Malvito.

Ai lati della tavola principale dovevano, invece, essere collocati gli altri due frammenti lapidei murati nella facciata della "Casa Vecchia": ciascuno di essi è decorato con un angelo colto nell'atto di presentare una figura in abito francescano; nei due devoti genuflessi sono riconoscibili i committenti dell'opera, forse marito e moglie. Le superfici dei manufatti appaiono dilavate e corrose a causa della prolungata esposizione agli agenti atmosferici.

Dal 1455 Cassano Irpino fu feudo dei Cavaniglia, famiglia di origini spagnole, a cui appartenne anche quel Diego che sposò nel 1473 Margherita Orsini, figlia del Duca di Gravina.<sup>377</sup> Morto nel 1481, secondo le cronache del tempo a soli ventotto anni, a Diego fu innalzato un monumento sepolcrale nel coro della chiesa di San Francesco a Folloni in Montella, mentre molti anni dopo nella Cappella dell'Assunta la sua vedova preparò per sé stessa una tomba terragna, in cui si fece ritrarre in abito da terziaria.<sup>378</sup> È probabile che allo stesso giro di committenza legato a Margherita, fervente devota dei minori conventuali, debba ricondursi l'altare eucaristico di Cassano.

---

<sup>377</sup> F. Scandone, *I Cavaniglia, conti di Troia e Montella, dalla metà del secolo XV alla fine del secolo XVI*, in «Archivio storico per le province napoletane», XLVIII (n. s., IX), 1923, pp. 146-147; G. Cantabene, *La committenza di una famiglia spagnola in Alta Irpinia: i Cavaniglia a Bagnoli Irpino, Cassano e Montella*, in *L'architettura di età aragonese nell'Italia Centro-Meridionale: verso la costruzione di un sistema informativo territoriale documentario iconografico*, a cura di C. Cundari, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Ingegneria, Dipartimento RADAAR, Aracne, Roma 2007, pp. 135-142.

<sup>378</sup> Nell'epigrafe che accompagna la tomba di Margherita Orsini si legge: TIBI VIRGO DEIPARA. ET HVMANI / GENERIS · PATROCINATRIX. SACELLVM / HOC Ì TVAE AD COELOS ADSVMPTIONIS / GLORIAM MARGARITA VRSINA MOTELLÆ COMITISSA CONSECRAVIT : TVVM Q. / NVMEN SECVTA SIBI DVM / VIVERET HOC SEPVLCR: POS / · ANN SAL M D XXI.

**29.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 125]**

Salerno, Montecorice, frazione di Agnone Cilento

Chiesa di Santa Maria del Carmine, collocato sull'altare maggiore

1500 c.

Ignoto scultore meridionale

Marmo

cm 116 x 83

Stato di conservazione: discreto

**SALVATORI GENETRICI M.MARIA N.V.P.A.F.P.**

Scolpita nella cornice che funge da base

Questo tabernacolo funge da prospetto per il ciborio, che svetta al centro dell'altare maggiore nella chiesa di Santa Maria del Carmine di Agnone Cilento, frazione del comune salernitano di Montecorice.<sup>379</sup>

L'opera appare in discreto stato di conservazione, ma ha perduto l'originaria cornice della trabeazione e il peduccio. Tra due paraste scanalate, rudentate nel terzo inferiore e concluse con capitelli compositi, è rappresentato un atrio quadrilatero reso prospetticamente, nel cui fondo è aperta la cella sacra affiancata da due coppie di angeli, dei quali, quelli in primo piano, genuflessi, adorano l'Eucarestia, e quelli in secondo piano, stanti, scuotono il turibolo. I cassettoni dell'archivolto fanno da cornice all'effigie del Cristo dolente. Un motivo a festoni riempie il fregio, mentre la cornice che funge da base per il manufatto ospita l'iscrizione.

Nei tratti degli angeli disposti a fianco della porticina sono evidenziabili echi

---

<sup>379</sup> Soprintendenza per i BAPSAE per le province di Salerno e Avellino, Catalogo, *Montecorice, Santa Maria del Carmine*, scheda OA num. 15/00665411, compilata da A. Pignataro nel 1993.

lombardi che rimandano alla produzione di Andrea Bregno e al contempo ricordano i modi di Jacopo della Pila, in particolare per il panneggiare fitto a pieghe sottili; ma la dinamica musicalità delle pose è un elemento sconosciuto al linguaggio scultoreo napoletano di fine Quattrocento. Anche l'invenzione iconografica degli angeli turiboli manca di un riscontro nel catalogo dei tabernacoli e degli altari eucaristici della Campania, né mi sono note per l'Italia meridionale simili soluzioni decorative, che, al contrario, riportano ancora una volta a Roma, e in particolare ai due angeli bregneschi con funzione eucaristica conservati in San Marcello al Corso.

La chiesa della Madonna del Carmine è stata fondata nell'anno 1605, per questa ragione è lecito ipotizzare che il tabernacolo provenga da un altro luogo di culto e che esso sia giunto in questa sede in un'epoca imprecisata, che, se coincidesse con quella della realizzazione della mensa per cui il manufatto è stato reimpiegato, risalirebbe solo al XIX secolo. L'assenza di notizie certe circa la committenza e la provenienza dell'opera ha reso impossibile sciogliere l'iscrizione troppo contratta scolpita nella base.

**30.**

**ALTARE DEL CORPO DI CRISTO**

Frammenti

Napoli, Castellammare di Stabia

Chiesa di San Francesco a Quisisana o di Santa Maria di Loreto

(frammenti variamente distribuiti tra la facciata, la Cappella del Santissimo Crocifisso e l'ex-refettorio)

Provenienti dalla distrutta chiesa di San Francesco in Piazza Municipio

1505-06

Tommaso Malvito e bottega

Marmo

Stato di conservazione: discreto

· I H S · / HOC · E(ST) · CORP(VS) · MEV(M)

Scolpita nella tavola raffigurante il *Corpo e il Sangue di Cristo*, già parte della pala d'altare

AVE · GR(A)CIA · PL(E)NA · DOMIN(VS) · TECV(M)

Scolpita nel cartiglio sorretto dall'Angelo annunciante effigiato nel paliotto

ECCE / ANCIL/LA // D(OMI)NI

Scolpita nel libro della Vergine annunciata effigiata nel paliotto

Le vicende relative a questo altare eucaristico scolpito tra il 1505 e il 1506 dalla bottega di Tommaso Malvito e giunto in frammenti, che oggi appaiono divisi tra la chiesa e il refettorio dell'ex-convento di San Francesco a Quisisana in Castellammare di Stabia, sono state accuratamente ricostruite da Fabio Speranza in un contributo pubblicato nel 1992, in cui sono messi a frutto due rogiti notarili recuperati e trascritti nella seconda metà dell'Ottocento dall'erudito Gaetano Filangieri presso

l'Archivio di Stato di Napoli.<sup>380</sup>

Dai suddetti documenti apprendiamo che il 13 settembre del 1505, in presenza del notaio Gregorio Russo di Napoli, lo scultore Tommaso Malvito promise al nobile Giovanni II Miroballo di eseguire, entro il mese di dicembre dello stesso anno, «quandam cappellam ad instar et similitudinem cappelle Francisci Coronati sistentis in ecclesia Sancte Marie Annunciate de Neapoli, [...] cum cona marmorea in qua erit scultura Pietatis in medietate ipsius cone cum uno angelo a quolibet latere in supplicatione, et in alia medietate dicte cone in parte superiori cum scultura tabernaculi Corporis Cristi et cum una figura parva Cristi nudi cum calice et Ostia et cum angelo similiter a quolibet latere in supplicatione sistenti. [...] Et in frontespicio dicti altaris sculpire litteras seu epitaffium ad arbitrium dicti domini Johannis et sic etiam in summitate dicte cappelle inter architravum et cornicem» [doc. 5]. Non riuscendo Tommaso a rispettare i tempi di consegna previsti dal contratto, forse perché assorbito dal ben più importante cantiere napoletano del Succorpo di San Gennaro, il 4 marzo del 1506 suo figlio Giovan Tommaso, insieme ai soci scultori Marco Siciliano, Mauro d'Amato da Giffoni, Giovanni da Carrara e al pittore milanese Protasio Crivelli,<sup>381</sup> fu costretto a stipulare un nuovo accordo con il committente. Con questo secondo atto, rogato dal notaio Ambrogio Casanova, la bottega malvitesca si impegnò a completare l'opera lasciata in sospeso dal Malvito *senior* [doc. 6]. A lavoro concluso, la cappella scolpita a Napoli fu trasportata via mare a Castellammare di Stabia e lì messa in opera accanto alla tribuna della chiesa di San Francesco in Piazza Municipio.

A seguito della soppressione degli ordini mendicanti, nel 1842, l'edificio di Piazza Municipio, ormai fatiscente, fu quasi interamente abbattuto, ma prima che ciò accadesse i frati minori riuscirono a portare in salvo parte degli antichi arredi, trasferendoli in una chiesa ubicata in zona Quisisana, anch'essa consacrata al santo di Assisi, dove ancora i frammenti dell'Altare Miroballo possono vedersi distribuiti tra

---

<sup>380</sup> F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito* cit., pp. 257-278. Dei due documenti a cui si farà riferimento, solo uno, quello del 4 marzo 1506, fu pubblicato dal Filangieri (*Documenti* cit., III, pp. 89-91); l'altro è stato reso noto nella sua forma integrale da Speranza utilizzando la trascrizione ottocentesca conservata tra gli incartamenti dell'Archivio del Museo Civico «Gaetano Filangieri» di Napoli. Entrambi gli atti originali sono andati distrutti.

<sup>381</sup> Il compito di quest'ultimo fu quello di "indorare" i marmi; cfr. F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito* cit., p. 264 nota 7.

la facciata del tempio, la Cappella del Santissimo Crocifisso e il refettorio dell'ex-convento.<sup>382</sup> L'esatta ubicazione dell'Altare del Corpo di Cristo nella diruta chiesa di San Francesco si ricava da un atto notarile rogato dal notaio Andrea d'Eboli il 19 gennaio del 1565, quando, decaduto il patronato della famiglia Miroballo, i frati minori conventuali concessero ai fratelli Andrea e Scipione Coppola di Castellammare di Stabia «quandam cappellam nominatam Sancta Maria dela Nontiata alias .llo Corpo de Christo, costruttam intus dittam ecclesiam et proprie a latere destro tribune majoris altaris, iuxta sacristiam ditti monasterii, con .lle arme de ditto monasterio de Sancto Francisco, cum epitaffio supra cappella predicta scripto infrascripti tenoris, videlicet “Jesus dulcissime etc.”, costruttam marmoream»; insieme alla cessione del patronato, ai Coppola fu data anche facoltà di edificare una sepoltura terragna all'interno della sagrestia «prope parietem cappelle preditte».<sup>383</sup>

Il monumento lavorato per Giovanni Miroballo aveva l'aspetto di un altare a frontespizio riccamente decorato ed esemplato, per espressa richiesta del committente, sul modello architettonico della *Cappella Coronato*, in origine ubicata nella chiesa della Santissima Annunziata di Napoli [doc. 5]. Sebbene interamente distrutta dall'incendio che nel 1757 colpì l'edificio ecclesiale, della *Cappella Coronato* esiste una replica perfettamente conservata nella chiesa partenopea di San Giovanni a Carbonara: si tratta dell'altare eseguito nel 1504 da Tommaso Malvito per i fratelli Bartolomeo e Francesco Recco [fig. 126].<sup>384</sup> Basandosi sull'impaginazione generale di quest'ultimo altare e, soprattutto, sulle notizie contenute nel contratto del 1505, Fabio Speranza è riuscito a ricostruire idealmente l'*Altare Miroballo*,

<sup>382</sup> G. Celoro Parascandolo, *Castellammare di Stabia*, Tipografia Antonio Cortese, Napoli 1965, pp. 180-182; P.A. Paribello, *La Famiglia Francescana a Castellammare di Stabia*, Oasi S. Francesco, Castellammare di Stabia 1977; Idem, *Convento-Oasi «S. Francesco» di Quisisana*, Convento «S. Francesco», Castellammare di Stabia, 1990, pp. 64-65. Attualmente i locali dell'ex-convento di Quisisana ospitano una casa di cura per anziani.

<sup>383</sup> ASN, *Archivio notarile*, notai di Castellammare di Stabia, 161, Andrea d'Eboli protocollo per l'anno 1565, cc. 73r-75v. La parziale trascrizione del documento è stata condotta da chi scrive sulle carte originali; il riferimento archivistico era stato già segnalato nel contributo bibliografico di Fabio Speranza (p. 261).

G. D'Angelo, *I luoghi della memoria*, Eidos, Castellammare di Stabia (Napoli) 1994, p. 54, ha pubblicato un'incisione di Giaginto Gigante del 1845 raffigurante i *Ruderi dell'antica chiesa di San Francesco* (forse uno spaccato dell'abside).

<sup>384</sup> L'Altare (o cappella) Recco è addossato al muro perimetrale meridionale dell'unica navata in cui si articola la chiesa di San Giovanni a Carbonara; il contratto è stato pubblicato in A. Muñoz, *Studi sulla scultura napoletana del Rinascimento* cit., p. 101 doc. 7.



restituendo a ciascun frammento superstite la giusta collocazione all'interno della composizione monumentale.

Il recupero degli elementi marmorei ha inizio sul sagrato della chiesa di Quisisana, poiché la mostra del portale maggiore è composta con alcuni dei marmi che costituivano il frontespizio architettonico dell'antico altare, nello specifico le due paraste con motivi a grottesche, l'architrave e le formelle adorne di teste di cherubini, cesti ricolmi di frutta o corolle, che originariamente componevano il sottarco della cappella [fig. 127]. I due piccoli pilastrini scanalati rimontati al di sopra dell'architrave provengono invece dall'ancona,<sup>385</sup> mentre lo scudo con l'emblema dell'ordine francescano potrebbe essere quello ricordato nell'atto di concessione della Cappella del Corpo di Cristo a favore dei fratelli Coppola; tale stemma dovette essere aggiunto al monumento cinquecentesco una volta decaduto il patronato dei Miroballo.

All'interno dell'edificio sacro, nella Cappella del Crocifisso [fig. 128], che è la prima a destra contando dal piedicroce, ritroviamo i due piedistalli rettangolari decorati con vasi fioriti, che definivano lateralmente la mensa, e un paliotto (cm 77x166) raffigurante la Vergine ammantata, in piedi dinanzi ad un leggio, visitata dall'Angelo annunciante [fig. 131]; le due figure sono separate da un vaso ansato contenente gigli dal lungo stelo. Secondo Speranza, il paliotto con l'Annunciazione, pur presentando le cifre stilistiche tipiche della bottega malvitesca e pur essendo coerente dal punto di vista iconografico con il programma decorativo tipico di un arredo liturgico consacrato al Corpo di Cristo, potrebbe non essere pertinente alla Cappella Miroballo: questo perché l'Annunciazione non compare tra i temi figurati previsti nel dettagliatissimo contratto; inoltre, spiega lo studioso, è lo stesso rogito notarile a riferire che il nobile Giovanni aveva previsto che il "frontespizio" dell'altare (ovvero il paliotto) ospitasse un'epigrafe dedicatoria e non una scena con personaggi [doc. 5].<sup>386</sup> In ogni caso, stando all'atto del 1565, più sopra ricordato, e ad una breve descrizione dell'altare contenuta in un documento del 1715, segnalato dallo stesso Speranza, il «marmo della Beatissima Vergine annunciata dal Angelo» doveva essere stato precocemente integrato nella struttura del monumento in esame.

---

<sup>385</sup> Riferisco solo di due pilastrini e non di tutti e quattro, poiché quelli più esterni potrebbero essere delle copie in gesso; cfr. F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito* cit., p. 264 nota 20.

<sup>386</sup> F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito* cit., pp. 260-261.

Nella cappella in cui è conservato il paliotto con l'Annunciazione, al di sopra della mensa, ai lati di un Crocifisso ligneo, sono murati due dei quattro angeli oranti citati nell'atto di commissione [figg. 129-130]. Essi provengono dalla pala e, a mio avviso, vanno riconosciuti nelle due figure in supplicazione che affiancavano il tabernacolo, il quale ultimo è stato correttamente riconosciuto da Fabio Speranza in un rilievo esposto nell'ex-refettorio [fig. 132].<sup>387</sup> Il frammento in questione, alto cm 130 e largo cm 70, ospita, al di sotto di un portale stagliato nel fondo di una camera prospettica, una piccola immagine del Corpo e Sangue di Cristo, per intenderci la «figura parva Cristi nudi cum calice et Ostia» voluta dal committente. L'unico elemento della pala scolpita che manca all'appello è la *Pietà* con i suoi due angeli, forse andata persa ancor prima della traslazione dei marmi da Piazza Municipio a Quisisana.

È impossibile distinguere le mani dei singoli artefici che presero parte all'impresa decorativa di Castellammare, ma ogni elemento del monumento di Giovanni Miroballo si presta a confronti stilistici con altri lavori documentati di Tommaso Malvito. In tal senso, a mio parere, restano validi i paralleli proposti sia da Antonio Muñoz, che da Fabio Speranza, i quali hanno accostato la raffinatezza delle candelabre alla ricca ornamentazione del Succorpo di San Gennaro, l'aspra anatomia del piccolo Cristo di Quisisana [fig. 102] a quella dell'omologa figura in pietà raffigurata nel paliotto della *Cappella Recco* [fig. 133], e ancora il rigido appiattimento delle pieghe della veste della Vergine annunciata stabiese [fig. 134] al ritratto in bassorilievo di Maddalena Riccio scolpito nel fronte del doppio sarcofago (destinato alla nobildonna e al marito di lei, Antonio d'Alessandro), montato nel

---

<sup>387</sup> F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito* cit., p. 260. Scrive lo studioso: «Misure alla mano, le due figure non si mostrano precisamente uguali. È evidente che fossero pensate per essere sistemate su piani differenti: privilegiando, infatti, un punto di osservazione dal basso, l'angelo a sinistra, per le sue dimensioni più contenute (h cm 83), doveva occupare il lato sinistro accanto al tabernacolo, in corrispondenza dell'apertura ad arco scolpita nella quale comodamente si inserisce; viceversa l'altra figura orante, di misura maggiore (h cm 88), accompagnava alla destra, appena sopra la mensa dell'altare la *Pietà*». Secondo la mia ricostruzione, invece, i due angeli in questione erano posti ai lati del "tabernacolo", rispetto al quale erano separati mediante i due pilastri scanalati, murati del prospetto principale della chiesa.

Va precisato che all'interno del refettorio, oltre al "tabernacolo", nel 1992 Speranza (pp. 259 e 264 nota 17; figg. 14, 18, 19) segnalava anche altri frammenti marmorei, tra cui «una figura dolente, parte di una scena di *Compianto*»; nel corso dei sopralluoghi compiuti non mi è parso di scorgere traccia di alcuno di essi.

1491 dal Malvito nella chiesa di Monteoliveto a Napoli [fig. 135].<sup>388</sup>

Il carattere frammentario del Monumento Miroballo ha fatto sì che esso fosse ricordato solo marginalmente nella letteratura dedicata alla scultura malvitesca;<sup>389</sup> tuttavia, a destare particolare interesse è stato l'angelo orante murato alla sinistra del Crocifisso ligneo, nel quale, per la qualità sostenuta che lo distingue dal suo gemello e dalle figure del paliotto, è stata riconosciuta una «prova giovanile di Giovan Tommaso nella bottega paterna», che anticipa di ben tredici anni le due coppie di angeli oranti [fig. 136], conservati nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, unici frammenti superstiti dell'ancona realizzata dal più giovane dei Malvito per la Cappella di Giovannello de Cuncto.<sup>390</sup>

---

<sup>388</sup> Per il monumento dei coniugi D'Alessandro cfr. A. Muñoz, *Studii sulla scultura napoletana del Rinascimento* cit., pp. 91-92, 93 fig. 21; F. Caglioti, L. Hyerace, *Antonello Gagini* cit., pp. 365-366.

<sup>389</sup> Un breve accenno è contenuto in R. Pane, *Il Rinascimento* cit., II, pp. 147, 155.

<sup>390</sup> F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito* cit., p. 262.

**31.**

**TABERNACOLO-RELIQUIARIO [fig. 137]**

Frammento composto da pannello centrale, paraste e base

Salerno, Positano

Chiesa di Santa Maria Assunta, murato nella navata meridionale

1506

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 115 x 85

Stato di conservazione: discreto

IH(SV)S

Scolpita nel pennacchio sinistro (guardando l'opera)

M(AR)IA

Scolpita nel pennacchio destro (guardando l'opera)

· S(ANCTE) · VITE ORA PRO NOBIS

Incisa nella base su cui insiste il ciborio

HOC · OPVS · FIERI · FECIT · BERNABO · DE · PALMA · MCCCCCV

Incisa nella base su cui insiste il tabernacolo-reliquiario

Nel 1890, nella *Monografia della città di Positano*, il canonico Errico Talamo segnalava questa scultura «nella sagrestia della chiesa madre», adibita «per uso di pila sacra».<sup>391</sup> Effettivamente, come documenta una vecchia fotografia allegata alla

---

<sup>391</sup> E. Talamo, *Monografia della città di Positano dalla sua origine sino al presente*, Stabilimento

scheda catalografica di Soprintendenza, prima di essere trasferita nel corpo della chiesa, presso l'arco che mette in comunicazione la navata meridionale con il transetto, l'opera fungeva da prospetto per un piccolo lavabo presente nella sagrestia, e a tale scopo era stato praticato un foro nella parte inferiore della lastra per consentire l'aggancio del rubinetto [fig. 139].<sup>392</sup> Più di recente il «pluteo marmoreo d'altare per la custodia dell'eucarestia o con maggiore probabilità delle reliquie di san Vito» è stato pubblicato da Antonio Braca, il quale, tuttavia, pur segnalando ancora la presenza del manufatto in sagrestia, reimpiegato «come fontana», ha allegato al testo un'immagine fotografica che ritrae il manufatto visibilmente già restaurato e dunque collocato nella nuova, nonché attuale, ubicazione.<sup>393</sup>

Quello che si presenta alla vista è un marmo monolitico comprendente lo scomparto principale, le paraste e la base di un'edicola a parete, che in origine, secondo la comune logica compositiva, doveva essere completata in alto dalla trabeazione e dal sovrastante fastigio, e in basso da un peduccio. La custodia *stricto sensu* è raffigurata come un monumentale ciborio poligonale con cupola embricata e specchiature decorate con motivi a racemi vegetali; tale repositorio, affiancato da quattro piccole figure di angeli genuflessi in preghiera [fig. 138], è posto al di sotto di un arco sorretto da esili colonnine; nei pennacchi sono scolpite delle ghirlande riempite una con il monogramma di Cristo e l'altra con il monogramma della Vergine. In ciascuna delle paraste che definiscono lateralmente la composizione sono scavate due nicchie sovrapposte; dai peducci di quelle superiori pendono degli anelli, a cui sono annodate delle tende drappeggiate. Seguendo l'ordine di lettura da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso, le quattro nicchiette accolgono al loro interno le immagini a figura intera di San Girolamo, Sant'Agostino, Sant'Ambrogio e San Gregorio Magno.

La duplice iscrizione è distribuita tra il fregio che chiude in basso il pannello marmoreo e la base su cui insiste il piede del ciborio. Nella prima sezione sono riportati l'anno di esecuzione dell'opera, che grazie al restauro integrativo ora può

---

Tipografico di L. De Bonis, Napoli 1890, p. 140.

<sup>392</sup> Soprintendenza per i BAPSAE per le province di Salerno e Avellino, Catalogo, *Positano, Santa Maria Assunta*, scheda OA num. 15/00237963, compilata da P. Di Meglio nel 1993.

A seguito dello smontaggio del lavabo, la vasca su cui insisteva il marmo è diventata un pezzo erratico e oggi si trova accantonata a terra in un angolo della sagrestia [fig. 140].

<sup>393</sup> A. Braca, *Vicende artistiche fra Napoli e la costa d'Amalfi* cit., p. 61 e p. 68 fig. 20.

essere letta compiutamente come 1506, e il nome del suo committente, Bernabò de Palma, da identificare con un armatore positaneese coinvolto nell'autunno del 1504 nei traffici commerciali che legavano Amalfi e Palermo; il suo nome compare, infatti, nella corrispondenza epistolare tra il mercante Damiano Staibano di Maiori e l'agente Podano Sparano di Tramonti residente in Palermo, conservata presso l'Archivio di Stato di Napoli e pubblicata nel 1968 da Alfonso Silvestri.<sup>394</sup> Nel secondo campo, invece, è incisa l'invocazione a san Vito, protettore della città di Positano, che custodisce una costola del giovinetto martirizzato durante la persecuzione di Diocleziano, il 15 giugno del 303.

Come emerge anche dall'intervento di Antonio Braca, la presenza di tale dedicazione unita all'assenza dei canonici simboli eucaristici e di un motto in onore del Sacramento, che avrebbe potuto eventualmente trovar posto nel fregio della perduta trabeazione, rende ambigua l'identificazione dell'originaria destinazione d'uso del manufatto. Nel corso del Rinascimento sovente i reliquiari monumentali presero in prestito forma e temi decorativi dai tabernacoli e dagli altari del Santissimo Sacramento;<sup>395</sup> in tal senso, anche la scultura di Positano, in tutto simile ad una custodia eucaristica, potrebbe aver ospitato la costola di san Vito per essere poi dismessa quando, nel 1599, la Confraternita del Corpo di Cristo fece realizzare un busto in argento e rame dorato, attualmente chiuso in una teca posta nel presbiterio della chiesa.<sup>396</sup> Nel ventilare tale ipotesi, bisogna però tener presente che nelle Sante visite non si trova alcun riferimento esplicito al nostro manufatto e al suo utilizzo; al contrario, gli stessi documenti segnalano *in cornu Evangelii* la presenza di un tabernacolo di marmo utilizzato nel 1550 per riporre il Santissimo Sacramento e nel 1599 gli olî santi.<sup>397</sup>

Le sigle stilistiche che caratterizzano il tabernacolo-reliquiario di Positano rimandano alla cultura ligure dei Gagini e al contempo anche ai modi espressivi di

<sup>394</sup> A. Silvestri, *Aspetti del commercio amalfitano in Palermo all'inizio del secolo XVI*, in «Rivista di studi salernitani», 2, luglio-dicembre 1968, p. 167 e pp. 178-179 doc. VI.

<sup>395</sup> Cfr. in questo volume: III.4, *Tabernacoli-reliquiari non eucaristici*.

<sup>396</sup> Nel busto è riportata la seguente iscrizione: 1599 // SANTE VITE PROTECTOR POSITANI // REGE PHILIPPO TERCIO OPUS HOC COSTRUENDUM CURARUNT SUMTIBUS CONFRATERNITATIS MONTIS CORPORIS CHRISTI GUBERNATORES EIUSDEM – HONORATUS PORCIUS A. ET M.D. MARCUS AURELIO DURSO SILVESTRO MIRELLA DOMINICUS REMITA E P. MAX. CLEMENTE OTTAVO.

<sup>397</sup> A.R. Celentano, *La chiesa di S. Maria di Positano* cit., pp. 98, 103.

Jacopo della Pila, il più “gaginesco” tra gli scultori lombardi attivi a Napoli a cavallo tra il Quattro e il Cinquecento. Non solo le linee dei panneggi ricordano quelle degli angeli adoranti scolpiti nei tabernacoli di Jacopo, ma anche gli elementi vegetali che decorano gli specchi del ciborio richiamano un analogo motivo decorativo caro allo stesso maestro milanese, che lo utilizzò, ad esempio, per ricamare il cuscino del *gisant* di Giovanni Cavaniglia.<sup>398</sup> L’idea di riempire i pilastrini angolari con figure di santi alloggiati entro nicchie pure sembra ispirata dall’analoga soluzione adottata da Jacopo della Pila nel maestoso tabernacolo della Cappella Palatina di Castel Nuovo [cat. 13; fig. 50].

---

<sup>398</sup> Il monumento di Giovanni Cavaniglia (†1473) è stato restituito a Jacopo della Pila da Raffaello Causa (*Contributi alla conoscenza* cit., p. 119); di esso restano, nella chiesa napoletana di Santa Maria di Monteoliveto, nella Cappella dei Santi Mauro e Placido, il *gisant*, la fronte e i due specchi araldici, già pannelli laterali, della cassa funebre. Per lungo tempo, a causa di un equivoco generato da un’epigrafe unita a tali frammenti nel corso del Settecento e poi chiarito da Francesco Caglioti (*La scultura del Quattrocento* cit., p. 1027 nota 17), il titolare della tomba è stato identificato in Garzia Cavaniglia, padre di Giovanni. Nel 2008 Riccardo Naldi (*Due Virtù, e qualche notizia* cit., pp. 112-113) ha individuato in una *Prudenza* e in una *Temperanza* (rilavorata e trasformata in *Fede*), di proprietà dell’antiquario fiorentino Giovanni Pratesi, due delle tre *Virtù* cariatidi che completavano il monumento di Giovanni. Le due statue sono state poi acquistate dal Polo Museale Napoletano (R. Naldi in *Musei vivi* cit., p. 66) e attualmente si trovano esposte presso il Museo Nazionale di San Martino. Sull’argomento rimando anche al mio contributo: A. Dentamaro, *Ricerche su Jacopo della Pila* cit., pp. 69-81.

32.

**LUNETTA CON L'OSTENSIONE DELLA VERONICA [fig. 142]**

Frammento di tabernacolo parietale

Salerno, Teggiano

Cattedrale di Santa Maria Maggiore, inglobato nel portale meridionale

1509

Ignoto scultore lucano

Marmo

Stato di conservazione: discreto

[...]NGIL(V)S CASATIN(VS) VENERABIL(IS) · ARCHIP(RES)B(ITE)R · DIANI  
HOC · FIERI · FECIT // VERV(M) · CORPV(S) · XPI · NATV(M) · DE · MARIA ·  
VIRGINE

Scolpita nella cornice

·<sup>o</sup>M·CCC/CCVIII

Scolpita nel fondo della lunetta

Questa lunetta impreziosita da acroteri laterali, oggi inglobata nel coronamento del portale meridionale della Cattedrale di Teggiano [fig. 141], costituì certamente il fastigio di un tabernacolo per il Santissimo Sacramento, fatto scolpire, come ricorda l'iscrizione, nel 1509 dall'arciprete Casatini.<sup>399</sup>

Sono le dimensioni, la composizione strutturale dell'oggetto, ma soprattutto la dedica al vero Corpo di Cristo e l'iconografia della decorazione, raffigurante un

---

<sup>399</sup> Il tabernacolo a cui appartenne questo frammento dovette far parte dell'arredo della Cattedrale, la quale secondo un apprezzamento compilato nel 1698 (pubblicato in A. Didier, *Diano città antica e nobile: documenti per la storia di Teggiano*, Istituto Anselmi, Teggiano 1997, pp. 104-105) era amministrata da un collegio composto da un abate, un arciprete, un cantore, undici sacerdoti e venti chierici.



angelo che mostra il sudario in cui è impresso il volto di Cristo, a comprovare l'origine sacramentale del manufatto.

L'opera è ricavata in un blocco di pietra di Teggiano e si presenta in discreto stato di conservazione, nonostante la presenza di qualche sbreccatura lungo la cornice, la perdita dell'acroterio sinistro – sostituito poi con uno di restauro – e di una sezione del semiarco, in cui era incisa parte del nome del committente.<sup>400</sup>

L'attuale sistemazione, che nello specifico vede il manufatto collocato nello spazio risparmiato tra la trabeazione e l'arco della mostra marmorea, risale, forse, ai lavori di restauro intrapresi l'indomani del terremoto del 17 dicembre 1857;<sup>401</sup> è in quell'occasione che si dovette intervenire modificando il primitivo disegno del portale, il quale presenta gli stemmi delle famiglie Santoro e D'Heustasio, gli stessi che ricorrono pure nella tomba del *miles* Stasio de Heustasio data 1472 e attualmente collocata nella navata meridionale della stessa Cattedrale.<sup>402</sup> È la lettura araldica di questi due scudi, estranei all'arciprete Casatini, a fugare ogni dubbio residuo circa la possibilità di ricondurre la lunetta ad un diverso originario contesto decorativo, e, al contempo, essa suggerisce la necessità di retrodatare l'epoca di realizzazione della mostra marmorea di circa un trentennio rispetto alla data incisa nel fondo del frammento eucaristico; quest'ultima ipotesi è ulteriormente corroborata dalla strettissima somiglianza formale che lega il portale della Cattedrale a quello della chiesa di San Pietro (sede del Museo Diocesano di Teggiano), realizzato nel 1477.<sup>403</sup>

---

<sup>400</sup> Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Napoli e Provincia (Palazzo Reale), Archivio fotografico, *Teggiano*, negativo num. 1740 (s.d.); la foto ritrae la lunetta priva sia dell'acroterio originario perduto, che di quello di restauro.

<sup>401</sup> Per le vicende relative alla fondazione e alle trasformazioni architettoniche e artistiche della Cattedrale di Teggiano si rimanda al contributo di M. Ambrogio, *La città delle cinquanta chiese. Itinerario tra la storia e l'arte del patrimonio religioso di Teggiano*, Cooperativa Paràdhois, Teggiano 2010, pp. 62-102.

I battenti e il piccolo rilievo col *Compianto sul Cristo morto*, entrambi lavorati in bronzo, sono stati realizzati nel 2004 dallo scultore Eduardo Filippo.

<sup>402</sup> La tomba di Stasio de Heustasio è composta da una cassa con *gisant* sorretta da tre cariatidi raffiguranti la *Fede*, la *Speranza* e la *Carità*. Nella fronte principale della cassa sono scolpite le immagini della Madonna col Bambino affiancata da due angeli oranti, nei due specchi minori gli stemmi dei Santoro e dei De Heustasio sormontati da due ritratti femminili. Lungo la cornice del catafalco è invece incisa l'iscrizione HOC OPVS FIERI FECIT STASIVS DE EVSTASIO MILES ANNO MCCCCLXXII. Il primo a pubblicare il monumento come opera di Francesco da Sicignano è stato F. Abbate, in *Il Cilento ritrovato* cit., p. 85.

<sup>403</sup> Nel portale della chiesa di San Pietro è sviluppata la seguente iscrizione: S/P (nella chiave d'arco) / † HANC. PORTAM. FI. FECIT. MAGFICVS. H. DOCTOR. AMBROSIN. MALAVOLTA. DE.

La non pertinenza del nostro frammento al portale in cui si trova inserito pare invece sia sfuggita a Francesco Abbate, che, datando l'insieme al 1509 (data da riferire invece alla sola lunetta), ha considerato la composizione opera di Francesco da Sicignano.<sup>404</sup> Ma il confronto tra l'angelo che mostra la Veronica col Volto santo e gli angeli reggistemma [fig. 143] scolpiti nel portale della chiesa di San Biagio ad Ottati (Salerno), firmato † ·M·FRANCISC(VS) / DE / SICINIANOS / ME / FECIT, rivela un certo scarto di stile, che rende più prudente riferire la lunetta di Teggiano ad un anonimo scultore lucano prossimo a Francesco da Sicignano, piuttosto che al maestro in persona.<sup>405</sup> Se da un lato, infatti, la condotta dei capelli lavorati a fitte

---

SENIIS. (nell'architrave) / ANNO. D. M.CCCC.LXXVII. (nell'intradosso dell'architrave). Il confronto tra questo portale e quello della Cattedrale è stato già proposto da M. Ambrogio, *La chiesa di San Pietro e il Museo Diocesano di Teggiano*, Cooperativa Paràdhosis, Teggiano 2010, p. 39.

<sup>404</sup> F. Abbate in *Il Cilento ritrovato* cit., p. 85; Idem, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Donzelli Editore, Roma 2001, p. 351; Idem, in *Storia del Vallo di Diano* cit., pp. 36 e 39. Il portale di Teggiano non è invece segnalato nel catalogo di Francesco da Sicignano ricostruito nel recente contributo di R. Carafa, *Artisti regnicoli in provincia di Salerno: annotazioni per una produzione scultorea tra la fine del Quattrocento e il Cinquecento*, in *Cinquantacinque racconti*, a cura del Centro Studi sulla Civiltà Artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali", Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2013, pp. 67-69.

<sup>405</sup> Ben noto agli studiosi di scultura meridionale è il nome di Francesco da Sicignano, maestro originario della zona degli Alburni, attivo all'inizio del Cinquecento tra il Vallo di Diano e la Basilicata. La grande notorietà che lo accompagna, però, non è dovuta alla qualità dei suoi lavori, quanto all'inusuale pratica di firmare le opere. La firma di Francesco compare infatti nel cartiglio svolto da un angelo raffigurato nello stipite destro del portale della chiesa di San Biagio ad Ottati (Salerno) e anche, insieme alla data 1519, sul retro di un rilievo raffigurante la Vergine annunciata conservato presso la Chiesa Madre di Tursi (Maratea). Queste due sculture parlano un linguaggio "arcaico", attardato, alquanto estraneo al quadro generale che è venuto delineandosi dall'analisi stilistico-formale degli oggetti su cui si è qui lavorato; esso rimanda alla dinamica centro-periferia (approfonditamente indagata in letteratura nei contributi di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, I. *Questioni e metodi*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1979, pp. 283-352, e di Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Progetti Donzelli, Roma 2001, pp. 331-376) che caratterizzò a cavallo tra il Quattro e il Cinquecento alcuni feudi del Regno di Napoli, primo fra tutti quello dell'antica Diano, possedimento della famiglia Sanseverino fino al 1533. In zone come Diano, il carattere impervio dei luoghi rallentò l'importazione di opere e l'arrivo di artisti forestieri, favorendo invece lo sviluppo di una cultura autoctona e l'utilizzo della pietra locale. Allo stato attuale degli studi Francesco da Sicignano vanta un catalogo piuttosto ricco, in cui il più antico lavoro è costituito dal *Monumento funerario di Stasio d'Heustasio*, datato al 1472; tuttavia dal confronto tra le opere che compongono attualmente il *corpus* dello scultore emergono particolarità di stile che costringono a valutare con estrema cautela le attribuzioni tradizionali. Lo studio dei linguaggi periferici pone problemi di vasta natura, che meritano un'approfondita riflessione, impossibile da affrontare in questa sede; qui ci si può limitare solo ad escludere sulla base di un confronto con le sculture firmate l'intervento del lapicida Francesco nei manufatti eucaristici studiati.

ciocche sottilissime – quasi fossero dei filamenti – induce ad assegnare le due opere ad una medesima mano, dall'altro una più attenta analisi delle figure mette in luce le differenze di stile, evidenti soprattutto nella diversa conformazione dei volti: allungati e definiti con pochi tratti di rigore geometrico quelli di Ottati, paffuti e ben più caratterizzati fisionomicamente quelli di Teggiano.

---

Per un approfondimento sulla questione e per il catalogo del maestro di Sicignano, accanto alle voci bibliografiche citate nella nota precedente, si rimanda a L. Kalby, *Documenti artistici*, in *Appunti e documenti per la storia del territorio di Sicignano degli Alburni*, a cura di C. Carlone e F. Mottola, Edizioni Studi Storici Meridionali s.d., pp. 320-322; A. Grelle Iusco, *Arte in Basilicata* cit. (edizione 2001), pp. 60-62, 245-24.

**33.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE** [fig. 144]

Frammento: pannello centrale

Avellino, Torella dei Lombardi

Chiesa di Santa Maria del Popolo, Cappella del Santissimo Sacramento

1500-1510 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 71 x 40,5

Stato di conservazione: mediocre

Scampato miracolosamente – ma non senza subire danni – al terremoto che colpì l'Irpinia il 23 novembre del 1980, questo manufatto, che in origine costituiva il pannello centrale di un tabernacolo eucaristico a parete, si trova ricomposto nella nuova chiesa di Santa Maria del Popolo in Torella dei Lombardi, ricostruita tra il 1988 e il 1991, a seguito del crollo dell'omonima sede parrocchiale più antica, da cui proviene l'opera.<sup>406</sup> Il marmo appare oggi murato nella Cappella del Santissimo Sacramento e viene utilizzato per la conservazione degli olî santi.

Ancora legato ad un'impostazione quattrocentesca, il pannello superstite riproduce lo spazio di una tribuna basilicale, nel cui fondo si apre la custodia per le Sacre Specie; la definizione architettonica dell'ambiente è affidata alla volta cassettonata e ad un semplice pavimento scorciato, mentre due corolle modellate a

---

<sup>406</sup> Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Salerno e Avellino, *Torella dei Lombardi, Santa Maria del Popolo*, scheda OA num. 15/00005453, compilata da L. Capasso nel 1972, dalla quale si ricava che nell'antica chiesa il tabernacolo era collocato alla destra dell'altare maggiore. «Il bassorilievo raffigurante Sant'Antonio, San Giovanni Battista [*sic*], di fine sec. XV inizio XVI, di marmo bianco» è segnalato dall'architetto Giuseppe Papa tra i *Reinserimenti degli originari frammenti recuperati dalla vecchia chiesa parrocchiale* di Santa Maria del Popolo l'indomani del terremoto. Cfr. P. Di Fronzo, *Torella dei Lombardi. Profilo storico*, De Angelis Editore, Avellino 2000, p. 219.

rilievo adornano gli angoli superiori della tavola. Caratteristica è invece la presenza dei due santi posti ai lati della cella sacramentale in sostituzione dei più diffusi angeli oranti. La figura scolpita alla destra di chi guarda l'opera è Sant'Antonio da Padova, riconoscibile per il saio francescano, la tonsura e soprattutto per la presenza dei gigli che reca nella mano destra [fig. 145]; dal lato opposto, in tunica e mantello, è rappresentato San Giacomo Maggiore con il bastone delle peregrinazioni, stretto nella mano sinistra [fig. 146]. Non va escluso che in origine l'ampia sezione risparmiata tra la volta e la cella fosse riempita dalla presenza di ulteriori elementi decorativi, allusivi alla funzione eucaristica della custodia, poi rimossi, come spesso accadde l'indomani del Concilio di Trento, in occasione di un cambio di destinazione d'uso del manufatto.

Il terremoto e il conseguente crollo della sede originaria hanno causato gravi danni all'oggetto, il quale si presenta frammentato in due elementi e deturpato da lacune che interessano non solo il bordo della tavola, ma anche le figure dei due santi.

L'opera è contraddistinta da una particolare qualità esecutiva e da uno stile molto caratterizzato, che suggeriscono una datazione all'inizio del Cinquecento; tuttavia il raffinato linguaggio dell'anonimo maestro di Torella appare piuttosto distante dalle principali tendenze di matrice lombarda, predominanti a Napoli tra Quattro e Cinquecento. La concezione delle due figure risponde, infatti, a criteri di modernità, difficilmente riscontrabili a questa data: la staticità della posa è animata dalla torsione laterale del capo e dalla flessione del ginocchio, dettagli, questi, che nel San Giacomo si accompagnano al movimento dell'ampio mantello, le cui pieghe morbide e fluenti assecondano la posa assunta dal santo pellegrino. Notevole è anche la non comune caratterizzazione dei volti, fortemente espressivi e curati fin nei minimi dettagli, i quali però non sono più pienamente apprezzabili a causa degli eventi traumatici subiti dalla scultura.

Le vicende relative alla storia di questo arredo liturgico sono del tutto sconosciute: la prima chiesa di Santa Maria del Popolo, da cui – come detto – esso proviene, fu costruita, a partire dall'ampliamento di un precedente luogo di culto consacrato a Santa Maria della Grazia, tra il 1555 e il 1599, in un'epoca quindi troppo avanzata rispetto alla presumibile cronologia del tabernacolo; la particolare iconografia

francescana, che potrebbe essere legata ad un'espressa richiesta del committente, impone però, anche se in via del tutto ipotetica, di proporre un collegamento tra il manufatto e l'antica chiesa di Santa Maria della Grazia, la quale, fondata nel 1472 da Michele Saraceno vescovo di Trevico, dal 1504 al 1555 appartenne all'ordine dei minori conventuali.<sup>407</sup>

---

<sup>407</sup> Per le vicende storico-artistiche relative alle chiese di Santa Maria della Grazia e di Santa Maria del Popolo si rimanda a: P. Di Fronzo, *Torella dei Lombardi* cit., pp. 82-86, 93-96; Idem, *La Chiesa Madre di "S. Maria del Popolo" di Torella e un inventario del secolo XVII*, in «Civiltà Altirpina», n.s., 2, 1990, pp. 15-19; N. Bellofatto, *Torella dei Lombardi. Ricerche e studi storici*, De Angelis Editore, Avellino 2000, p. 56.

**34.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE** [fig. 147]

Frammento

Salerno

Museo Diocesano “San Matteo”, sala IV

Proveniente dalla chiesa della Santissima Annunziata

1500-1510 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 75,5 x 76,5 x 15

Stato di conservazione: discreto

QVIS TE D(OMI)NE LAVDAR(E) POT(EST) ET TE SE(M)P(ER) LAVDAMV<sup>S</sup>

Scolpita nel basamento

Quest'opera, segnalata nel 1977 da Roberto Pane come «frammento di tabernacolo appartenente al primo Cinquecento e del tutto sconosciuto»,<sup>408</sup> è rimasta a lungo trascurata dalla bibliografia specialistica, complice forse le alterne vicende che hanno interessato negli anni il Museo Diocesano di Salerno che accoglie il manufatto, già parte dell'arredo liturgico della chiesa cittadina della Santissima Annunziata.<sup>409</sup> L'attenzione della critica verso l'oggetto si è riaccesa solo nel 2013,

---

<sup>408</sup> R. Pane, *Il Rinascimento* cit., II, p. 325 nota 85.

<sup>409</sup> Il Museo Diocesano di Salerno fu istituito nel 1935 da monsignore Arturo Capone, che riuscì ad esporre il primo nucleo di opere in alcune sale costruite a ridosso del Duomo; a seguito del terremoto del 1980, dopo un decennio di interventi di restauro, il museo, insieme all'archivio e alla biblioteca diocesana, fu trasferito nei locali dell'ex-Seminario Arcivescovile; rimasto chiuso per lungo tempo, è stato riaperto al pubblico solo nel 2011. S. Cravero, *Museo Diocesano di Salerno-Campagna-Acerno*, in *Musei Diocesani* cit., pp. 210-213; *Il Museo Diocesano di Salerno*, a cura di M. Picciau, Arte'm, Napoli 2013, pp. 11-13, 15-17.

quando a Rosa Carafa è stato affidato il compito di curare una scheda per la breve guida del museo salernitano edita da Arte'm.<sup>410</sup>

La custodia, giunta frammentaria ma in discreto stato di conservazione, rientra nella tipologia dei tabernacoli a muro; il pannello monolitico superstite, composto dalla tavola centrale, dalle paraste decorate a candelabre con motivi fogliacei emergenti da vasi all'antica e culminanti in bracieri ardenti, e dal basamento epigrafico, era in origine completato da un coronamento – a timpano o a lunetta – sovrapposto alla trabeazione, e da una base a peduccio. Il vano destinato alla conservazione dell'Eucarestia, concepito alla stregua di un portale trabeato, occupa il centro di un ambiente quadrilatero, la cui profondità è ricreata attraverso la fuga prospettica del pavimento e del soffitto cassettonato. Nelle pareti laterali si aprono profonde arcate scavate nel marmo, da cui sopraggiungono i due angeli [fig. 148] oranti posti a guardia del “sepolcro” di Cristo, mentre nei pennacchi risparmiati dagli archi sono incise delle teste di cherubini. La colomba dal folto piumaggio, portatrice dello Spirito Santo, sovrapponendosi ai lacunari del soffitto, doveva in origine costituire il collegamento visivo e ideale con il fastigio del tabernacolo, nel quale, secondo la comune logica compositiva, poteva trovare posto l'immagine del Padre Eterno.

La finezza dell'intaglio e l'eleganza degli «angeli adolescenti, fortemente allungati» – come li definì Roberto Pane – fanno di questo tabernacolo un prodotto di elevata fattura, che purtroppo va ad aggiungersi al lungo elenco di opere di anonima paternità raccolte in questa sede. A giudizio della Carafa, il marmo, databile al primo quarto del Cinquecento, «si innesta in una produzione dalle ascendenze toscolombarde non lontane dagli esordi della “maniera moderna” degli spagnoli Bartolomé Ordóñez e Diego de Silóe».<sup>411</sup> Se da un lato le due testine intagliate nei pennacchi sembrano mostrare davvero un certo debito nei confronti dei due spagnoli, dall'altro le figure dei due angeli non si possono spiegare senza il classicismo di Andrea Bregno. La realizzazione di questo tabernacolo si colloca quindi in un momento di transizione compreso tra il progressivo esaurimento della cultura bregnesca, importata a Napoli soprattutto da Jacopo della Pila, e il diffondersi di un

---

<sup>410</sup> R. Carafa, in *Il Museo Diocesano di Salerno*, a cura di M. Picciau, Arte'm, Napoli 2013, pp. 62-63.

<sup>411</sup> R. Carafa, in *Il Museo Diocesano di Salerno* cit., pp. 62-63.



nuovo linguaggio artistico; il che consente di confermare per l'opera una datazione entro il primo decennio del XVI secolo.

35.

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 149]**

Frammenti: pannello centrale e lunetta

Salerno, Conca dei Marini

Chiesa di Santa Rosa, murato nell'abside *in cornu Evangelii* rispetto all'altare maggiore

1500-20 c.

Ignoto seguace napoletano di Andrea Ferrucci

Pietra calcarea

cm 101 x 143

Stato di conservazione: discreto

Questo frammentario tabernacolo, composto oramai solo dalla tavola centrale e dalla lunetta di coronamento, è murato nell'abside della piccola chiesa di Conca dei Marini, attestata fin dal XIV secolo col titolo di Santa Maria in Grado e riconsacrata a Santa Rosa nel 1680, quando fu concessa in uso a suor Maria Rosa Pandolfi, che ampliò l'antico luogo di culto facendo costruire un convento domenicano.<sup>412</sup>

Non si conosce molto della storia di questo arredo liturgico, verosimilmente già collocato nella chiesa di Santa Maria in Grado e riposizionato dal lato del Vangelo, là dove ancora si vede, in occasione dell'ammodernamento barocco dell'edificio

---

<sup>412</sup> A seguito della soppressione napoleonica la proprietà del conservatorio di Santa Rosa passò al Comune di Conca dei Marini, il quale nel 1924 vendette il complesso architettonico, esclusa la chiesa, ad un albergatore romano che lo trasformò in hotel. Cfr.: M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, II, Stabilimento Tipografico Nazionale, Salerno 1881, pp. 563-564; A. Schiavo, *Monumenti della costa di Amalfi*, Rizzoli & C., Milano-Roma 1941, pp. 156-157; G. Imperato, *Vita religiosa nella costa di Amalfi. Monasteri, conventi e confraternite*, I, Palladio editrice, Salerno 1981, pp. 536-542; M. Russo, *La trasformazione barocca del patrimonio religioso medievale di Conca dei Marini e le fondazioni della famiglia Pandolfo*, in *La costa di Amalfi nel secolo XVII* (atti del convegno, Amalfi 1-4 aprile 1998), a cura di G. Fiengo, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi 2003, pp. 123-142; Idem, *L'ex conservatorio di Santa Rosa di Conca dei Marini*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», 25, giugno 2003, pp. 71-99.

architettonico.

I due elementi, lavorati in pietra calcarea, appaiono in discreto stato di conservazione e presentano estese tracce di dorature. Nel comparto maggiore, sullo sfondo di un ambiente quadrilatero coperto da un soffitto a cassettoni, è collocata la custodia a mo' di portale, verso il quale si dirige in volo la colomba dello Spirito Santo [fig. 151]; dalle arcate laterali sopraggiungono invece due angeli oranti dalle grosse ali dispiegate. All'interno del fastigio lunettato, ingentilito da corolle e sormontato da una croce (occultata sotto uno strato di pittura bianca), è risparmiata l'immagine del Padre Eterno, ritratto secondo un punto di vista frontale e in atto di benedire. La figura dalla lunga barba raccolta, come i capelli, in spessi torciglioni, sorregge nella mano sinistra, con un gesto di estrema naturalezza, il globo terracqueo [fig. 150].

L'opera non si distingue per l'originalità della composizione, né per l'elevata raffinatezza dei partiti decorativi, e tuttavia i due angeli ai lati dello sportello mostrano caratteri stilistici assimilabili alla maniera di Andrea Ferrucci; dal repertorio di questo artista sono ripresi il disegno dei panneggi increspatis dal vento e terminanti in profondi orli ondulati, l'ampio sbuffo di stoffa che si sviluppa intorno alle spalle, il movimento flessuoso dei corpi immortalati nell'atto di incedere, con una gamba tesa e l'altra flessa, il capo reclinato sulla spalla e, ancora, le ali concluse in una punta arricciata [fig. 153]. Nel tabernacolo di Conca ritorna anche «la combinazione di tratti dritti a punta e tratti serpentinati», che «intende rappresentare l'irraggiarsi verso il basso dello Spirito Santo», espediente, questo, riconosciuto da Riccardo Naldi come un motivo distintivo dello scultore fiesolano.<sup>413</sup> Nonostante lo scarto qualitativo e la differente caratterizzazione delle teste, gli angeli adoranti mi sembrano prossimi alle omologhe figure scolpite in un tabernacolo di collezione privata, messo in relazione dal medesimo Naldi con il primo soggiorno napoletano del giovanissimo Ferrucci [fig. 152].<sup>414</sup> Non si conosce l'esatta provenienza di

---

<sup>413</sup> R. Naldi, *Andrea Ferrucci* cit., p. 123.

<sup>414</sup> R. Naldi, *Andrea Ferrucci* cit., pp. 16-17. La portata dell'Estimo del 1487, segnalata da Gaetano Milanesi (in *Le opere di Giorgio Vasari con nuove note e commenti di Gaetano Milanesi*, IV, Sansoni Firenze 1879, p. 475 nota 1, p. 476 n. 3), ci fa sapere che in quell'anno Andrea Ferrucci, appena ventiduenne, si trovava a Napoli, dove, ricorda Giorgio Vasari (*Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Edizione Giuntina, II, Firenze 1568, p. 68, edizione digitale a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, nel sito [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)), «lavorò molte cose nel castello di San Martino et in altri luoghi

quest'opera, apparsa sul mercato antiquario siciliano all'inizio del Novecento, ma il recupero di Conca dei Marini suggerisce, in alternativa ad un indimostrabile rapporto diretto con qualche luogo di culto napoletano, almeno la possibile esistenza *in loco* di altri manufatti affini per stile e caratteristiche formali, da cui può aver attinto l'artefice che ci troviamo di fronte. All'anonimo seguace di Andrea riconosciuto da Fabio Speranza nell'autore del tabernacolo lavorato nel 1518 per il Duomo di Castellammare di Stabia [cat. 62; fig. 218], se ne aggiunge ora un altro, attivo per la chiesa in provincia di Salerno più o meno negli stessi anni.

Una riproduzione fotografica del manufatto conservato a Conca dei Marini è stata pubblicata nel 2003 da Maria Russo in un contributo bibliografico dedicato alle vicende del conservatorio di Santa Rosa,<sup>415</sup> ma è stato solo nell'anno successivo, grazie alla segnalazione di Antonio Braca, che l'oggetto preso in esame è entrato nella letteratura specialistica riguardante la produzione scultorea della costiera amalfitana, sebbene senza un tentativo di attribuzione.<sup>416</sup>

---

della città» per il re Ferrante I; lo scultore è attestato nuovamente nella capitale del Regno a partire dal 1505, quando si impegnò a scolpire l'ancona col *Battesimo di Cristo* e altri ornamenti per la Cappella di Maria Brancaccio esistente nella chiesa dell'Annunziata; il secondo soggiorno del Ferrucci si concluse nel 1512 quando nel fare definitivo ritorno a Firenze, lasciava in consegna al socio Romolo Balsimelli il cantiere della Cappella Carafa di Santa Severina in San Domenico Maggiore (per i lavori citati e le altre opere del periodo napoletano si rimanda ancora alla monografia sull'autore data da Riccardo Naldi, con riferimento anche all'Appendice in cui sono trascritti i documenti relativi alla Cappella Brancaccio).

<sup>415</sup> M. Russo, *L'ex conservatorio di Santa Rosa* cit., p. 92 e p. 136, fig. 37; la custodia dell'olio santo è ricordata dalla stessa studiosa anche in *La trasformazione barocca del patrimonio religioso medievale* cit., p. 140.

<sup>416</sup> A. Braca, *Vicende artistiche fra Napoli e la costa d'Amalfi* cit., p. 61.

### 36.

#### TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 154]

Napoli, Torre Annunziata

Chiesa della Santissima Annunziata, sagrestia

1500-1520 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 126 x 131

Stato di conservazione: mediocre

Questo monumentale tabernacolo sacramentale, ricomposto al di sopra di un lavabo nella sagrestia della chiesa della Santissima Annunziata di Torre Annunziata, veniva incluso nel 1901 da Giuseppe Cosenza nell'elenco delle *Opere d'arte del circondario di Castellammare di Stabia* degne di nota, per i suoi «fregi delicatissimi» e gli «angeli di incomparabile bellezza». <sup>417</sup> Scampata fortunatamente alla dispersione – «parecchie volte», scriveva Cosenza, «si è corso il pericolo di vederla involata, avendo stranieri speculatori offerto al parroco forti somme per acquistarla» – l'opera non è stata più oggetto di attenzione da parte degli studiosi, e, per giunta, risulta ancora sconosciuta alla Soprintendenza napoletana, che non ne ha mai curato una schedatura.

Il motivo che dà forma al tabernacolo è quello della tribuna absidale munita al centro dell'usuale apertura a forma di portale, affiancato da due coppie di angeli adoranti [fig. 156]; testine alate di cherubini riempiono l'archivolto e i pennacchi, mentre nella lunetta di fondo è effigiata la colomba dello Spirito Santo [fig. 155]. Lo spazio architettonico della tribuna è illusionisticamente proiettato oltre le paraste,

---

<sup>417</sup> G. Cosenza, *Opere d'arte del circondario di Castellammare di Stabia*, in «Napoli Nobilissima», s. I, X, 1901, p. 154.

finemente decorate a candelabre. L'elevata sporgenza della trabeazione suggerisce che in origine il tabernacolo non doveva essere completato superiormente da un coronamento a timpano o a lunetta.

Il fastigio di gusto rococò, così come il frammento in marmo mischio che ottura la cella eucaristica e le due volute posizionate nei lati della tavola centrale sono stati aggiunti in occasione di un rimaneggiamento settecentesco dell'opera [fig. 157]. Neanche i frammenti con le teste di cherubini, fortemente danneggiate, che compongono la base, sono pertinenti al nostro tabernacolo, ma provengono da un diverso contesto decorativo non identificabile [fig. 158]. Il non eccellente stato di conservazione della custodia, dalla superficie corrosa, dilavata e in più punti sbreccata, è da ricollegare certamente al tipo di reimpiego, nonché agli smontaggi e rimontaggi, cui essa è stata sottoposta nel tempo.

Il complesso conventuale della Santissima Annunziata, nato forse dall'ampliamento di una più antica cappella consacrata alla Vergine, era pervenuto in età angioina tra i beni feudali assegnati da Giovanna II alla famiglia d'Alagno; nel 1498 Nicolò II ne fece dono alla congregazione dei celestini di San Pietro a Maiella di Napoli, che lo hanno occupato fino alla soppressione dell'ordine avvenuta nel 1807.<sup>418</sup> Non sappiamo in quale punto esatto della chiesa fosse collocato in origine il tabernacolo, il cui reimpiego come lavabo da sagrestia sembra risalire al rifacimento settecentesco del tempio promosso dal priore celestino Cherubino Brancone e ricordato dal canonico Stefano Remondini – testimone oculare dei lavori di ammodernamento – nella sua *Della nolana ecclesiastica storia* pubblicata nel

---

<sup>418</sup> Nel 1319, i nobili Guglielmo di Nocera, Matteo Avitabile, Petruccio Franconi di Napoli e Andrea Petrucci di Scafati ottenevano con regio diploma da Carlo d'Angiò duca di Calabria quattro moggia di terra in località Calcarola, in pertinenza di Scafati, per l'edificazione di una cappella da dedicare all'Annunciazione (A. Chiarito, *Commento storico-critico-diplomatico sulla costituzione de instrumentis conficiendis per curiales dell'imperador Federigo II*, A spese di Vincenzo Orsino, Napoli 1772, pp. 136-137). Le vicende relative alla chiesa, nonché la storia dell'abitato di Torre Annunziata, sono riassunte in N. Ilardi, *Istoriografia politico-civile-chiesastica di Torre Annunziata antica e moderna*, Tipografia Di Martino, Castellammare di Stabia 1874, in part. pp. 41-49. Una riproduzione fotografica della copia seicentesca dell'atto col quale nel 1498 Nicolò II donava la chiesa e l'annesso convento dell'Annunziata ai celestini di Napoli è stata pubblicata da L. Zanotti, *Regesti Celestini, Digestum scripturam Coelestinae congregationis*, IV, nella Sede della Deputazione, L'Aquila 1996, pp. 681-693. Per la famiglia d'Alagno si può leggere il contributo di G. Filangieri, *Nuovi documenti intorno la famiglia, le case e le vicende di Lucrezia D'Alagno*, in «Archivio storico per le province napoletane», XI, 1886, in part. pp. 66-74, con rimando anche alla bibliografia erudita citata dallo studioso.

1747.<sup>419</sup> A suggerirlo non è solo la presenza delle integrazioni tardo-barocche, ma anche un passo della relazione tecnica compilata il 14 agosto 1857 dall'architetto Luigi Grimaldi per documentare un altro consistente restauro che a metà del XIX secolo spogliò la chiesa degli stucchi settecenteschi e ne modificò il primitivo impianto planimetrico con l'aggiunta dell'abside semicircolare e del transetto; alla voce numero 206 del manoscritto, là dove si descrivono i lavori compiuti nella sagrestia, si legge infatti: «Si è tolto d'opera la fonte in marmo che esisteva nella parete a sinistra della su indicata sacrestia, di palmi 5 per 9 e di cacciata nella vasca dell'acqua palmi 2,5, e riposta in opera con l'aiuto di più persone e con molta diligenza addossandola alla medesima parete e propriamente di rincontro il vano di uscita alla chiesa [...]».<sup>420</sup> Poiché non esistono, né si ha notizia di altri lavabi, e poiché le dimensioni indicate dall'architetto Grimaldi corrispondono pressappoco a quelle rilevabili misurando il tabernacolo, mi sembra lecito arguire che il manufatto descritto sia proprio il nostro e che esso sia stato trasferito in sagrestia già durante i lavori di metà Settecento.

Quanto all'epoca di realizzazione della custodia, credo invece che essa debba collocarsi dopo l'insediamento dei celestini a Torre Annunziata, e, per ragioni stilistiche, non oltre la fine del secondo decennio del Cinquecento. Le tenere testine paffute dall'espressione trasognata scolpite nell'archivolto sono memori dei più bei

---

<sup>419</sup> S. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia*, I, nella stamperia di Giovanni Di Simone, Napoli 1747, p. 346: «E qua v'è un monastero dei padri celestini, con chiesa dai fondamenti molto magnifica e ben ordinata di stucchi e marmi, nuovamente rifatta dal presente priore padre Brancone, degnissimo fratello del segretario delle giurisdizione ecclesiastica della maestà nostro re Carlo di Borbone, il signor marchese don Gaetano Brancone. E compita che sarà quanto prima anche la fabbrica del monastero, di priorato che fu fin ora, diverrà abbazia. Fu questa chiesa, che ha sempre avuto il titolo della Santissima Annunziata, donata a questi padri da Niccolò d'Alanco, utile signore di Roccarainola e di questa Torre, ai XXI di novembre del MCCCCXCVIII, con l'obbligo di mantenerci tra gli altri uno de' loro sacerdoti, che abbia la cura parrocchiale di quest'anime, e col peso di mandare ogni anno, nel mentovato giorno di San Marco, al vescovo di Nola, un bianco agnello colle corna dorate».

<sup>420</sup> Archivio Storico del Comune di Torre Annunziata, *Chiesa parrocchiale dell'Annunziata nella seconda Torre. Seconda misura delle decorazioni*, busta 125, primo versamento, incartamento 1, serie IX, sottoserie I, cc. n. nn. I lavori, attuati tra il 1845 e il 1855, furono in parte svolti a spese del Comune. Una testimonianza iconografica della chiesa dell'Annunziata così come appariva prima dell'ampliamento ottocentesco è offerta da una pianta del 17 novembre 1839 conservata in ASN, Ministero dell'Interno, 3602, *Progetto per l'ampliamento della Chiesa Parrocchiale della SS. Annunziata nel Comune di Torre Annunziata*, tavola 3<sup>a</sup>; un'altra è offerta da un'incisione contenuta in G. M. Mecatti, *Osservazioni che si son fatte nel Vesuvio dal mese d'agosto dell'anno 1752 fin a tutto il mese di luglio dell'anno 1754, nel principio del quale è occorsa un'altra eruzione*, Presso Giovanni di Simone, Napoli 1754.

volti di putti realizzati da Andrea Ferrucci a Napoli per le tombe di Giovan Battista Cicaro e Girolamo Sperandeo;<sup>421</sup> è dunque nella cerchia dei seguaci napoletani dello scultore fiesolano che andrebbe ricercato l'anonimo maestro che lavorò al tabernacolo torrese. L'opera, di buon livello qualitativo, si apprezza per l'impianto architettonico ben scandito prospetticamente, per la capacità delle figure di abitare con naturalezza lo spazio, nonché per la raffinatezza dei dettagli dell'ornato. In nessun'altra scultura ho ritrovato gli stessi angeli vezzosi con le braccia incrociate sul petto, gesto col quale, oltre ad esprimere riverenza verso il Sacramento eucaristico, frenano l'ampio scollo del chitone, che, scivolando morbidamente, lascia scoperta una spalla.

---

<sup>421</sup> Per le due tombe, conservate rispettivamente nella chiesa dei Santi Severino e Sossio e in quella di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, si rimanda al contributo di R. Naldi, *Andrea Ferrucci* cit., pp. 80-87, con vasto apparato iconografico.



37.

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 159]**

Caserta, Sessa Aurunca

Museo Diocesano (ex-chiesa di San Germano)

Proveniente dalla chiesa dei Santi Marco ed Onofrio

1500-20 c.

Ignoto scultore campano

Pietra

cm 145 x 120

Stato di conservazione: mediocre

· S(ANCTVS) · MARCVS · / · S(ANCTVS) · NOFRIVS ·

Scolpita nella tavola centrale, in corrispondenza dei due santi che affiancano il ricetto

Nell'ex chiesa di San Germano, oggi sede del Museo Diocesano di Sessa Aurunca, è conservata questa ancona eucaristica proveniente dalla diruta parrocchia consacrata ai Santi Marco ed Onofrio.<sup>422</sup> Essa fu portata in salvo, togliendola dall'abside dell'antica fabbrica ormai in rovina, all'inizio del XIX secolo dal vescovo Giovanni Maria Diamare (1888-1914).<sup>423</sup>

L'opera, in mediocri condizioni di conservazione, è lavorata in pietra e presenta tracce policrome. Nel mezzo della pala è scolpito un tabernacolo a pianta poligonale, sormontato da una cupola embricata e poggiato su un motivo fogliaceo che funge da

---

<sup>422</sup> Per la formazione del Museo Diocesano di Sessa Aurunca si rimanda da ultimo a N. Iodice, *Museo Diocesano di Sessa Aurunca*, in *Musei Diocesani della Campania*, a cura di Ugo Dovere, Federico Motta Editore, Milano 2004, pp. 228-233.

<sup>423</sup> G.M. Diamare, *Memorie critico-storiche della chiesa di Sessa Aurunca*, Tipografia Artigianelli, Napoli 1907, pp. 159-160.

peduccio; nello specchio principale del ciborio è aperta la cella riservata all'Ostia consacrata, mentre le altre due facce visibili sono decorate con dei calici sacramentali. Ai lati della custodia, entro nicchie, appaiono ritratti i due santi titolari del luogo di culto, da cui proviene il manufatto: San Marco e Sant'Onfrio, identificabili grazie agli attributi iconografici e, soprattutto, alle iscrizioni incise nelle basi delle nicchie in cui sono ricoverati i personaggi. Il quadro scolpito, così composto, è compreso tra due paraste scanalate. Sembra che al momento del rimontaggio sia stato invertito l'ordine dei due elementi che completano superiormente e inferiormente la tavola; pertanto, l'ancona presenta nella base l'originaria trabeazione ornata da motivi vegetali e ha per fastigio la mensola decorata con una testa di cherubino affiancata a propria volta da palmette su entrambi i lati [fig. 160].

A motivo della sua impaginazione, il manufatto di Sessa Aurunca si riallaccia alla tradizione fiorentina degli altari eucaristici rinascimentali, che fondono in un'unica struttura devozionale il culto del Santissimo Sacramento e quello dei santi; tuttavia, lo stile dei rilievi, lontano dalle principali tendenze artistiche che predominano a Napoli durante la prima Età moderna, rimanda al linguaggio arcaico e periferico delle province culturali del Regno. L'opera potrebbe essere stata realizzata entro il primo ventennio del Cinquecento.

**38.**

**LUNETTA CON PADRE ETERNO BENEDICENTE [fig. 162]**

**39.**

**PEDUCCIO [fig. 162]**

Frammenti di tabernacolo parietale

Salerno, Teggiano

Chiesa di San Martino, murato nell'ultimo ordine del campanile

1500-1520 c.

Ignoto scultore lucano

Pietra locale

Stato di conservazione: discreto

HIC E(ST) FI/LI(VS) ME(VS) / DILEC/TVS

Nella lunetta: scolpita nel cartiglio mostrato dal Padre Eterno

Sebbene l'attuale collocazione, che li vede murati nell'ultimo ordine del campanile della chiesa di San Martino in Teggiano [fig. 161], ne impedisca uno studio ravvicinato, non credo sussistano motivi per mettere in discussione l'originaria funzione di questi due frammenti, i quali costituirono certamente la lunetta di coronamento e il peduccio di uno smembrato tabernacolo parietale, databile entro il primo ventennio del Cinquecento.

La lunetta, impreziosita nei lati da acroteri, ospita al suo interno l'immagine del Padre Eterno benedicente, stagliato su un fondo stellato; l'iscrizione scolpita nel cartiglio impugnato con la mano sinistra dal Creatore ricorda la funzione di custodia eucaristica assolta dal manufatto, di cui questo elemento in origine faceva parte. Nel peduccio una testa alata di cherubino è incorniciata da due ricche cornucopie divergenti, dalle cui code, arricciate e unite da un nastro, si diramano racemi vegetali

abitati da uccelli, verosimilmente pellicani.

Queste due sculture sono state riconosciute – senza tuttavia coglierne l’originaria funzione – da Marco Ambrogio come opera del XVI secolo, stilisticamente affine ad un Cristo pantocratore a figura intera entro mandorla proveniente dalla chiesa del Corpo di Cristo, crollata col terremoto del 1857.<sup>424</sup> Le due opere messe a confronto dall’Ambrogio sono certamente espressione della medesima cultura figurativa predominante nel Vallo di Diano a cavallo tra il Quattro e il Cinquecento; tuttavia esse presentano caratteri formali e stilistici ben distinti, individuabili, ad esempio, nel diverso modo di sviluppare i panneggi, di disegnare barbe e capelli o ancora di caratterizzare i volti. Al contrario, sulla base dell’evidente rapporto di parentela stilistica, mi sembra opportuno suggerire di restituire la lunetta e il peduccio di San Martino allo scalpello dell’anonimo maestro autore del frammentario tabernacolo conservato nella chiesa teggiana della Santissima Pietà [cat. 40; fig. 163], e, in via ipotetica, la possibilità che questi tre pezzi formassero in origine un’unica composizione, poi smembrata.

Nonostante l’esposizione ripetuta agli agenti atmosferici, lo stato di conservazione dei due manufatti, lavorati in pietra bianca di Teggiano, appare discreto; è probabile, quindi, che il loro inserimento nel paramento della torre campanaria risalga a tempi non remoti.<sup>425</sup>

---

<sup>424</sup> M. Ambrogio, *La città delle cinquanta chiese* cit., p. 166; un’immagine del *Cristo pantocratore in mandorla* è pubblicata a p. 264. Allo stesso volume dell’Ambrogio si rimanda anche per le vicende relative alle chiese di San Martino e del Corpo di Cristo.

<sup>425</sup> *Ibidem*.

40.

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 163]**

Frammento: pannello centrale

Salerno, Teggiano

Chiesa della Santissima Pietà o di Santa Maria della Pietà, Cappella Macchiaroli (poi Calà)

1500-1520 c.

Ignoto scultore lucano

Pietra locale

cm 75 x 118

Stato di conservazione: discreto

Questo frammento di tabernacolo parietale, rimontato in epoca imprecisata come prospetto decorativo del ciborio di un altarino in stucco dipinto, si trova conservato nella chiesa della Santissima Pietà di Teggiano, e nello specifico all'interno della prima cappella sfondata che si affaccia sulla navata settentrionale, contando dal piedicroce.<sup>426</sup>

Il pannello, comprendente il partito principale e le due paraste decorate con panoplie, è ricavato in un blocco di pietra locale: la custodia eucaristica presenta una

---

<sup>426</sup> Il sacello è noto in bibliografia come Cappella Macchiaroli, e tuttavia in un inventario redatto nel 1811 viene segnalato come dedicato al Sacro Presepe e posto dapprima sotto il patronato della famiglia Calà e poi del duca Schipani; cfr. L. Avino, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte nel salernitano*, DEA Editori, Baronissi (Sa) 2003, pp. 105-106. L'ambiente, a pianta poligonale, si presenta pressoché spoglio; al suo interno, al di sopra dell'altare è posizionata una tela di fine Settecento raffigurante il *Sangue del Redentore* e attribuita al pittore Nicola Peccheneda da Polla (A. Cucciniello, *Il Sangue del Redentore*, in *Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza ai BAAAS di Salerno e Avellino, Electa, Napoli 1989, p. 88); nel pavimento, invece, è inserita una lapide che ricorda Jacobello e Giovanni de Babino e Angelo de Mingo, maestri ai quali fu affidato nel 1471 il rifacimento del complesso della Santissima Pietà (cfr. A. Braca, *Fondazione e patrimonio artistico del convento della SS. Pietà di Teggiano fra XV e XVI secolo*, in *Diano e l'assedio del 1497*, a cura di C. Carlone, Laveglia & Carlone, Battipaglia (Sa) 2010, pp. 157-174).

cornice impreziosita da testine di cherubini alternate ad encarpi, ed è affiancata da una coppia di angeli oranti; al di sopra della cella è scolpita a rilievo la colomba dello Spirito Santo.

L'opera è stata resa nota agli studi nel 1990 da Francesco Abbate con un'attribuzione allo scultore Francesco da Sicignano, confermata dallo stesso Abbate nel 2001 e nel 2004.<sup>427</sup> Più di recente, il riferimento al maestro degli Alburni è stato accettato da Emilia Alfinito<sup>428</sup> e da Rosa Carafa.<sup>429</sup> Ma la maniera "arcaica" di scolpire figure nella pietra, diffusa nel Vallo di Diano tra Quattro e Cinquecento, nel tabernacolo della Santissima Pietà appare declinata con accenti alquanto differenti rispetto a quelli espressi da quel Francesco da Sicignano che firma il portale della chiesa di San Biagio ad Ottati (Salerno);<sup>430</sup> un termine di confronto immediato per il manufatto qui discussova individuato invece, a mio avviso, nei due frammenti eucaristici (lunetta e peduccio) inglobati nel campanile della chiesa teggiane di San Martino [cat. 38-39; fig. 162]: in questo caso la parentela stilistica tra le opere è talmente evidente da permettere di restituire i tre numeri ad un medesimo ignoto lapicida, se non addirittura di ipotizzare la provenienza degli elementi da un'unica custodia sacramentale, databile entro il primo ventennio del Cinquecento. I capelli lavorati a sottili ciocche parallele, la bocca dalle labbra carnose incurvate verso il basso, i grandi occhi inespressivi, le mani dalle dita lunghe e tozze [fig. 164], il chiaroscuro del panneggio ottenuto lavorando la pietra in modo da ricreare morbide onde, gli orli delle vesti con il doppio bordo e ancora il piumaggio delle ali dei cherubini sono tutti termini di paragone che avvalorano questa possibilità. Inoltre, ricomponendo idealmente la lunetta al di sopra del pannello principale si completa anche il programma iconografico sviluppato nei due elementi, trovando esso nella colomba dello Spirito Santo il logico motivo d'unione tra il Padre Eterno scolpito nel fastigio e la cella eucaristica in cui è custodito il Corpo del Figlio.

---

<sup>427</sup> F. Abbate in *Il Cilento ritrovato* cit., p. 21, p. 85 e fig. p. 84; Idem, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale* cit., p. 351; Idem, in *Storia del Vallo di Diano* cit., p. 36.

<sup>428</sup> E. Alfinito, *La produzione scultorea in epoca rinascimentale nella città di Teggiano e nel Vallo di Diano*, in *Diano e l'assedio* cit., p. 145.

<sup>429</sup> R. Carafa, *Artisti regnicoli in provincia di Salerno* cit., p. 68.

<sup>430</sup> Cfr. in questo volume la nota 405.

**41.**

**TIMPANO CON LA COLOMBA DELLO SPIRITO SANTO [fig. 165]**

Frammento: fastigio di tabernacolo parietale

Napoli, Sant'Agnello

Chiesa di San Giuseppe (in deposito)

1500-1520 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 27 x 63

Stato di conservazione: discreto

Sono ignote la provenienza e le vicende antiche di questo piccolo timpano in marmo nella chiesa di San Giuseppe in Sant'Agnello. L'opera attualmente è posta in deposito, ma una nota riportata nella scheda OA del manufatto riferisce che essa in passato coronava un'acquasantiera a parete composta da una vasca in forma di conchiglia e da frammenti in marmi mischi, questi ultimi provenienti da un altare o da una balaustra di epoca tardo barocca [fig. 166].<sup>431</sup>

Le dimensioni e la presenza della colomba dello Spirito Santo indicano che questo timpano dovette far parte di un tabernacolo a muro, eseguito, forse, entro il primo ventennio del Cinquecento.

---

<sup>431</sup> Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Napoli e Provincia (Palazzo Reale), *Sant'Agnello, San Giuseppe*, Timpano: scheda OA num. 15/00422068, compilata da G. Albarella nel 1996; Acquasantiera: scheda OA num. 15/00422069, compilata da G. Albarella nel 1996.

42.

ANCONA EUCARISTICA [fig. 167]

Napoli, Nola

Museo Diocesano, Salone dei Medaglioni

Proveniente dalla Cattedrale della Beata Vergine Assunta e dei Santi Felice e Paolino

1510-20 c.

Ignoto scultore spagnolo (?)

Marmo

cm 64 x 90

Stato di conservazione: discreto

HVMANAE SALVTIS AVCTORI

Scolpita nel fregio della trabeazione

Originariamente collocato nell'antica Cattedrale di Nola, il piccolo retablo marmoreo destinato alla conservazione del Corpo di Cristo è oggi esposto nel Salone dei Medaglioni del locale Museo Diocesano, inaugurato nel 2000.<sup>432</sup> Il manufatto fa parte di un gruppo di materiali lapidei, per la maggior parte di epoca rinascimentale, sfuggiti all'incendio della Cattedrale occorso il 13 febbraio del 1861 e raccolti in questo ambiente negli anni trenta del Novecento dal vescovo Michele Raffaele Camerlengo; tuttavia, la sistemazione della pala in questione tra il *San Girolamo*

---

<sup>432</sup> Sulla scorta di un riferimento offerto dal canonico Giovanni Scherillo (G. Scherillo, *Dalla venuta di S. Pietro Apostolo nella città di Napoli della Campania*, Stabilimento Tipografico di A. Testa, Napoli 1859, p. 581), è verosimile credere che a metà Ottocento l'opera si trovasse incassata al di sopra di una porta in fondo alla navata sinistra. Infatti, discutendo dell'ancona eucaristica e di quella della Resurrezione conservate a Ercolano nella chiesa di Santa Maria di Pugliano, l'erudito scrisse: «Su d'una porta in fondo alla nave a sinistra del Duomo di Nola è un carinissimo bassorilievo di quel celebre scultore [Giovanni da Nola], che spontaneamente ti si affaccia alla memoria, quando hai innanzi questi due della chiesa di santa Maria a Pugliano».



*penitente* di Giovanni da Nola e la *Madonna delle Grazie* di Annibale Caccavello risale a tempi più recenti, nello specifico al riallestimento espositivo del Salone dei Medaglioni attuato in vista dell'apertura del percorso museale, che documenta la storia artistica della diocesi nolana.<sup>433</sup>

La tavola, ricavata all'interno di un unico blocco di pietra, è danneggiata da alcune sbreccature lungo i bordi, ma nel complesso appare in buono stato di conservazione, grazie anche alla pulitura cui in passato è stata sottoposta. La sobria cornice architettonica è composta da paraste dal fusto liscio innalzate su alti plinti e da una trabeazione con fregio epigrafico; nel centro, entro un nicchione scavato nel marmo, è scolpito ad altorilievo il ciborio sorretto da una coppia di leggiadri angeli [figg. 168-169], mentre nei pennacchi abitano geni alati dalle pose contorte, recanti vasi sacri. Il tempietto eucaristico in forma poligonale, con cupola embricata e base a mo' di vasca baccellata, il cui piede insiste su di una paffuta testina angelica dalla capigliatura riccioluta, riprende una delle soluzioni decorative più diffuse in Campania nel corso della prima metà del Cinquecento in fatto di custodie sacramentali. L'opera non presenta stemmi di sorta ed è dotata di un'unica iscrizione dedicata a Cristo, fautore della salvezza dell'uomo.

Dal punto di vista stilistico, questo manufatto ci pone ancora una volta dinanzi ad un raffinato maestro, di cui ignoro non solo il nome, ma anche eventuali altri lavori napoletani; in lui non credo di poter riconoscere una maestranza locale, ma piuttosto uno scultore "forestiero" non estraneo alla cultura spagnola di primo Cinquecento, però ancora condizionato dagli esiti figurativi del giovane Andrea Sansovino. I due angeli che presentano il tempietto eucaristico alla vista del fedele sono ispirati all'iconografia sansovinesca sviluppata nelle omologhe figure cerofore poste a coronamento dell'*Altare Corbinelli* (1490-92) [figg. 170-171] e del *Monumento funebre di Ascanio Maria Sforza* (1505-07).<sup>434</sup> Dagli angeli di Andrea questi di Nola mutuano innanzitutto il controllato dinamismo delle pose e la levigatezza delle anatomie, che nel nostro caso si contrappone, in un armonico gioco di contrasti, alla colorita vivacità delle espressioni e al fluente andamento delle capigliature e delle

---

<sup>433</sup> Si veda a tal proposito l'immagine fotografica pubblicata in L. Avella, *Fototeca Nolana*, I, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1996, p. 99 fig. 175, che ritrae il Salone dei Medaglioni così come appariva a metà del secolo scorso.

<sup>434</sup> Sui due monumenti: G. Fattorini, *Andrea Sansovino* cit., pp. 140-159, 198-225.

vesti svolazzanti.

La documentazione conservata presso l'Archivio Diocesano di Nola non consente di conoscere i luoghi e le modalità di conservazione del Santissimo Sacramento adottate nella Cattedrale se non a partire dalla metà del XVI secolo, e di conseguenza non possiamo sapere quale fosse l'originaria ubicazione del retablo conservato presso il Museo Diocesano, che è ancorabile su base stilistica nel secondo decennio del Cinquecento. È opportuno ricordare, però, che sul volgere del Quattrocento nel Succorpo di San Felice, aperto al disotto del presbiterio, era stato elevato un altare del Corpo di Cristo dal conte Gentile Orsini, molto presto riutilizzato per ospitare un calice destinato a raccogliere un miracoloso liquido che trasuda dal paramento murario, in corrispondenza del punto in cui, secondo la tradizione, si trova la tomba del santo martire Felice [cat. 20; fig. 90].<sup>435</sup> Mi domando, pertanto, se il retablo conservato presso il Museo Diocesano non fosse realizzato per sostituire nella funzione di conservazione del Sacramento eucaristico il repositorio quattrocentesco nel frattempo adibito ad altro uso; ciò, comunque, presupporrebbe il trasferimento della riserva eucaristica in altro luogo della Cattedrale, poiché il nostro piccolo marmo non risulta affatto attestato all'interno del succorpo.

Al momento l'opera vanta solo un riferimento contenuto nella piccola guida del Museo Diocesano, edita nel 2002.<sup>436</sup>

---

<sup>435</sup> Stando al testo di Ambrogio Leone, l'*Altare Orsini* doveva essere stato adibito ad una diversa funzione già nel 1514; cfr. la scheda di catalogo contenuta in questo volume.

<sup>436</sup> *Guida al Museo Diocesano di Nola*, Conferenza Episcopale Campana, Napoli 2002, p. 26.

43.

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 172]**

Caserta, Aversa

Chiesa di Santo Spirito, sagrestia

1510-20 c.

Scultore toscano [?]

Marmo

cm 90 x 55

Stato di conservazione: discreto

Stemmi della famiglia De Fulgore scolpiti nel basamento

*Troncato: al primo una nuvola di quattro nubi uscente dalla partizione e accompagnata nel capo da tre stelle maleordinate (6 punte); al secondo tre folgori ritte uscenti dalla partizione e poste in fascia*

Questo piccolo tabernacolo a parete, scolpito in marmo e ben conservato, si trova nella sagrestia della chiesa di Santo Spirito in Aversa, che è documentata nelle carte del locale archivio vescovile a partire dal 1565 come commenda dell'ordine cavalleresco di Santo Spirito in Sassia, retta a quel tempo dal chierico Fabio de Fulgore.<sup>437</sup>

Ai lati del ricetto, che ha la forma di una finestra timpanata sostenuta da una testina angelica e sormontata dall'immagine del Padre Eterno benedicente, sono disposti due angeli stanti [fig. 173], le cui ali dispiegate si sovrappongono alle membrature architettoniche, che definiscono lo spazio concavo in cui abitano le figure. Nella parte superiore della tavola, altre due testine alate riempiono i pennacchi risparmiati dall'arco a tutto sesto. Il pannello marmoreo così decorato è

---

<sup>437</sup> G. Parente, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, II, Tipografia di Gaetano Cardamone, Napoli 1858, p. 501.

incorniciato da paraste, nel cui fusto sono scolpiti i simboli della Passione di Cristo. Il fregio dell'architrave presenta una ricca decorazione a festoni vegetali accompagnati da tre teste di cherubini. Anche nella sezione centrale del basamento è effigiata una coppia di testine alate, mentre nei plinti posti in corrispondenza delle paraste sono scolpiti gli stemmi della famiglia De Fulgore.

Dopo una fugace segnalazione nel volume *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa* pubblicato lontano nel 1858 da Gaetano Parente,<sup>438</sup> l'«opera di grande bellezza e di innegabile originalità», «i cui angeli si distinguono per la loro posa fiera e risoluta e per l'atteggiamento orgoglioso delle loro mani, sostituitosi agli schemi consueti di preghiera oppure di devozione», è stata pubblicata, ma senza attribuzione, da Georg Weise nel 1977.<sup>439</sup> Nel 2001 è stata tentata una lettura stilistica dell'oggetto da Francesca Amirante, che, colpita dall'«aria toscana che rivelano sia i personaggi sia i piccoli elementi decorativi», ha proposto dei confronti con alcuni monumenti romani e fiorentini, sottolineando che «l'idea di drappeggiare le tunichette degli angeli lasciando scoperta la coscia» discende dalla soluzione sperimentata da Andrea Sansovino nella *Temperanza* scolpita per il *Monumento sepolcrale di Girolamo Basso della Rovere*, presente a Roma nella chiesa di Santa Maria del Popolo; inoltre, per la posa dei medesimi angeli aversani la stessa autrice ha ravvisato delle affinità nelle omologhe figure che si ritrovano nel *Monumento funebre di Antonio Strozzi* in Santa Maria Novella a Firenze, opera, questa, realizzata a quattro mani da Andrea Ferrucci e Silvio Cosini [fig. 174]. Per l'Amirante il tabernacolo di Aversa andrebbe restituito ad un ignoto scultore toscano giunto a Napoli al seguito del Ferrucci, e, forse, attivo accanto al maestro fiesolano nell'esecuzione dell'*Ancona della Madonna Bruna* del Carmine Maggiore, le cui figure, a parere della studiosa, presenterebbero «forti affinità nell'intaglio delle tuniche ma anche nella lavorazione dei volti con gli angeli di Aversa».<sup>440</sup> Una relazione tra la nostra opera e la bottega fiorentina del Ferrucci e in particolare con il *Monumento Strozzi* è apparsa possibile

---

<sup>438</sup> G. Parente, *Origini e vicende ecclesiastiche* cit., p. 503.

<sup>439</sup> G. Weise, *Studi sulla scultura napoletana* cit., p. 130.

<sup>440</sup> F. Amirante, *La scultura del '500* cit., pp. 227-230.

Tra le opere poste a confronto con il tabernacolo da Francesca Amirante vi sono anche il *San Matteo* e il *San Giovanni Evangelista* inglobati nell'altare settecentesco della Cappella degli Illustrissimi della Cattedrale di Napoli [catt. 49-50], in passato creduti opera di un artista toscano, nello specifico Romolo Balsimelli, ma poi giustamente restituiti, grazie agli studi di Francesco Caglioti, a Cesare Quaranta, scultore nativo di Cava dei Tirreni, formatosi forse a Roma sotto la guida di Andrea Bregno.

anche a Riccardo Naldi,<sup>441</sup> mentre Marco Campigli ha fermamente sostenuto che «il tabernacolo di Aversa [...] sembra avere poco a che fare con la cultura di Ferrucci e ancor meno con quella di Cosini».<sup>442</sup>

Gli angeli disposti ai lati del ricetto eucaristico, rivolti con sguardo verso l'Eterno Padre che dall'alto sta impartendo loro la benedizione mentre invia la colomba dello Spirito Santo (racchiusa nel piccolo timpano che sovrasta la cella), affinché si ripeta il miracolo della transustanziazione, esibiscono un alto grado di finitezza. Le anatomie perfettamente rese, il pittoricismo dei sottilissimi panneggi che aderiscono ai corpi, le espressioni rapite e la meticolosa cura nel definire le acconciature dei due angeli sono tutti elementi denotanti una certa maturità stilistica, che anche a mio parere riporta alla cultura artistica toscana del primo ventennio del Cinquecento. Sposando con cautela l'ipotesi di lavoro che al momento appare la più convincente, tenderei a negare il coinvolgimento diretto di Silvio Cosini e ancor più quello del Ferrucci nella realizzazione del manufatto in discussione, senza però escludere che il nostro anonimo scultore possa essere proprio un fiorentino, se non di nascita, almeno di formazione.

Dal punto di vista stilistico il tabernacolo di Aversa resta comunque un caso isolato, che non trova riscontri immediati nella produzione scultorea cinquecentesca del territorio battuto nel corso delle ricerche; al contrario, come del resto ha rilevato prima di me anche Francesca Amirante, l'opera è legata da evidenti rapporti formali ad un altro tabernacolo custodito nella chiesa napoletana dell'Immacolata Concezione di Suor Orsola [cat. 44; fig. 175]: entrambi i manufatti riprendono un comune modello compositivo molto diffuso nel Quattrocento tra Roma e il basso Lazio, ma creato, secondo l'ipotesi di Lisetta Ciaccio, in ambito toscano.<sup>443</sup> Questa famiglia tipologica si caratterizza essenzialmente per la presenza di un'ampia nicchia

---

<sup>441</sup> R. Naldi, *Andrea Ferrucci* cit., p. 152 nota 59.

<sup>442</sup> M. Campigli, *Silvio Cosini e Michelangelo. II. Oltre la Sagrestia Nuova*, in «Nuovi Studi», 14, 2008, p. 85 nota 19. Non ho potuto consultare la tesi di laurea di Maria Elisabetta Nicastro (*L'eredità di Andrea Ferrucci a Napoli: nuove proposte per la Cappella de Vicariis nel Duomo di Salerno*, Università di Perugia, relatore G. Gentilini, a.a. 2003-2004, in cui sono ventilate (apprendo dai riferimenti forniti da Campigli) l'ipotesi di «un precoce soggiorno napoletano di Cosini, da far cadere nel secondo decennio del secolo [XVI]» e l'attribuzione al medesimo Silvio di un gruppo di sculture, a ben vedere molto diverse tra loro, nel quale sono inclusi anche il tabernacolo di Aversa [cat. 43] e quello conservato nella Concattedrale di Castellammare di Stabia [cat. 62].

<sup>443</sup> Cfr. in questo volume: III.1, *Forma, caratteristiche e schemi compositivi ricorrenti*.

curva realmente scavata nel marmo e non solo ricreata attraverso l'illusione prospettica, espediente, questo, che si ritrova tanto nel marmo di Aversa quanto in quello di Napoli; entrambe le opere risultano invece prive delle figure stilite che, negli esemplari già raggruppati in bibliografia intorno al probabile archetipo perduto toscano, sormontano colonnine tortili o piedritti in foggia di candelabre, le quali definiscono il prospetto architettonico dell'abside a semicerchio.

Nel corso delle ricerche non è emerso alcun dato utile a chiarire la genesi di questo tabernacolo, che potrebbe essere stato creato per un diverso luogo di culto e successivamente trasportato presso la chiesa di Santo Spirito, forse proprio da quel Fabio de Fulgore che all'inizio della seconda metà del Cinquecento resse la commenda gerosolimitana di Aversa. Tale ipotesi sembra trovare riscontro nella sommaria resa dei due stemmi gentilizi, i quali, in base a quanto emerso dall'accurata ispezione diretta del manufatto, potrebbero essere stati aggiunti in un secondo momento rilavorando la superficie dei plinti marmorei.

44.

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 175]**

Napoli

Chiesa dell'Immacolata Concezione di Suor Orsola, Cappella del Crocifisso

1510-1520 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

Stato di conservazione: discreto

Questo tabernacolo, proveniente da un contesto non identificato, dopo essere stato dismesso dalla funzione di repositorio per le Sacre Specie, nel XVII secolo fu sistemato all'interno della chiesa dell'Immacolata Concezione di Suor Orsola Benincasa, dove, attraverso la sua apertura centrale, consentiva al sacerdote di porgere l'Eucarestia alle consorelle ritirate in clausura; ancora oggi, infatti, la mostra marmorea è posta a copertura del comunicino che collega un ambiente dell'annesso convento con la Cappella del Crocifisso, la quale, sopraelevata rispetto al piano del calpestio, si affaccia sull'altare maggiore della chiesa dal lato occidentale.<sup>444</sup>

La custodia, recentemente restaurata e nel complesso in discreto stato di conservazione, appare rimontata al di sopra di una mensola, che ha preso il posto della base originale purtroppo perduta. La finestrella riservata all'Eucarestia, idealmente sorretta da una testina di cherubino con le ali dispiegate e cimata dal busto del Padre Eterno benedicente, è aperta nel mezzo di un'abside a semicerchio, fiancheggiata a sua volta da semicolonne con scanalature avvolte a spirale lungo il

---

<sup>444</sup> Questa chiesa è di fondazione seicentesca. L'ambiente confinante dal lato occidentale con l'edificio sacro potrebbe essere identificato con la casa di campagna della famiglia Benincasa, in cui si ritirò Orsola durante gli ultimi anni di vita. C. d'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra* cit., p. 574; G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, II, Presso i fratelli Terres, Napoli 1788, p. 236; G. De Simone, *Le chiese di Napoli*, Stamperia del Genio tipografico, Napoli 1845, pp. 97-98.

fusto e decorate nel terzo inferiore da candelabre. Ai lati della porticina sono disposte due figure stanti di angeli adoranti, dalla corporatura slanciata; molto caratteristico è il modo in cui lo scultore ha arricciato le gonne dei chitoni, al fine di scoprire le gambe delle figure. Il fregio della trabeazione, infine, presenta una decorazione a motivi vegetali, tra i quali mi sembra di scorgere anche due uccelli, forse pellicani.

Un'immagine dell'opera, accompagnata dall'attribuzione alla cerchia di Giovan Tommaso Malvito, è stata pubblicata nell'edizione della *Guida sacra* di Gennaro Aspreno Galante, curata nel 1985 da Nicola Spinosa.<sup>445</sup> Lo stesso manufatto è stato poi segnalato nel 2001 nella tesi dottorale di Francesca Amirante come pezzo inedito e messo in relazione per la «forma» e per gli «elementi decorativi» con un altro tabernacolo – di maggiore qualità artistica e di tutt'altra mano – conservato presso la chiesa di Santo Spirito ad Aversa [cat. 43; fig. 172].<sup>446</sup> Entrambi gli esemplari in questione si ispirano ad un comune prototipo caratterizzato dall'abbandono dell'espedito della prospettiva simulata, a favore di uno spazio reale costituito da una nicchia curva scavata nel marmo. Questa è una formula compositiva che riscosse una certa fortuna durante la seconda metà del Quattrocento soprattutto in area laziale, anche se il suo archetipo potrebbe aver visto la luce in Toscana.<sup>447</sup> L'importazione del modello in Italia meridionale si deve, a mio avviso, allo scultore – forse di formazione toscana – che lavorò il tabernacolo di Aversa, rispetto al quale il repositorio della chiesetta di Suor Orsola si pone in un rapporto di derivazione.

L'arredo in discussione va messo in relazione con l'ambiente artistico napoletano del primo ventennio del Cinquecento, e tuttavia non credo di poter scorgere alcuna consonanza stilistica tra le sculture che adornano il tabernacolo [fig. 176] e il linguaggio di Giovan Tommaso Malvito, riconoscibile nei lavori realizzati per la Cappella de Cuncto in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli nel biennio compreso tra il 1517 e il 1519 [fig. 136].<sup>448</sup> Piuttosto, la decorazione a grottesche sviluppate tra il fregio e le semicolonne non mi sembra del tutto estranea ai modi espressi da Giovan Giacomo da Brescia nel documentato *Sepolcro di Baldassarre Ricca*, eretto

---

<sup>445</sup> A. Alabiso, in G.A. Galante, *Guida sacra* cit. (edizione 1985), p. 249 nota 237 («piccolo tabernacolo cinquecentesco con l'Eterno benedicente fra angeli di uno scultore vicino a Tommaso Malvito il Giovane»); l'immagine allegata alla X giornata è senza numero.

<sup>446</sup> F. Amirante, *La scultura del '500* cit., p. 228.

<sup>447</sup> Cfr. in questo volume: III.1, *Forma, caratteristiche e schemi compositivi ricorrenti*.

<sup>448</sup> G. Filangieri, *Documenti* cit., IV, pp. 35-37; 146-154



nella chiesa di San Pietro ad Aram.<sup>449</sup>

---

<sup>449</sup> L'atto di commissione, stipulato il 17 marzo del 1519, è trascritto in F. Speranza, *Nella cerchia napoletana di Bartolomé Ordóñez: considerazioni su Giovan Giacomo da Brescia*, in «Studi di Storia dell'Arte», 7, 1996, p. 114-115.

45.

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 178]**

Pannello centrale di tabernacolo parietale

Caserta, Capua

Chiesa dei Santi Rufo e Carponio

1510-1520 c.

Ignoto scultore locale

Marmo

cm 80 x 41

Stato di conservazione: discreto

La chiesetta dei Santi Rufo e Carponio, fondata a Capua in età longobarda, conserva l'antico impianto basilicale articolato in tre navate absidate separate da un sistema di cinque arcate su colonne di spoglio; nell'arco di trionfo che immette nell'abside mediana, dal lato del Vangelo, è murato un frammentario tabernacolo di epoca rinascimentale.<sup>450</sup>

La composizione della lastra marmorea ricorda la mostra di una finestra, caratterizzata da un arco modanato a tutto sesto impostato su paraste scanalate con capitelli decorati anch'essi mediante scanalature; nei pennacchi risparmiati negli angoli superiori della tavola sono lavorate a rilievo due corolle. La colomba dello

---

<sup>450</sup> La chiesa fu donata nel 1053 ai monaci dell'Abbazia di Montecassino e nel 1727 passò sotto la giurisdizione ecclesiastica dell'arcivescovo di Capua (F. Granata, *Storia sacra della Chiesa Metropolitana di Capua*, I, Nella stamperia simoniana, Napoli 1766, pp. 196-200;). Nel corso dei secoli l'edificio è stato più volte oggetto di interventi di restauro; il primo fu attuato già in età normanna, a metà Settecento furono invece aggiunti elementi decorativi in stile tardo-barocco, rimossi nel Novecento al fine di recuperare la struttura muraria originaria (A. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, II, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1967, pp. 610-614; I. Di Resta, *Capua medioevale: la città dal IX al XIII secolo e l'architettura dell'età longobarda*, Liguori Editore, Napoli 1983, pp. 91-93; G. Pane, A. Filangieri, *Capua: architettura e arte. Catalogo delle opere*, I, Capuanova stampa, Capua 1994, pp. 375-380.

Spirito Santo, ritratta in volo mentre si dirige verso l'apertura centrale preposta a contenere il Sacramento, e una ghirlanda racchiudente il *Chrismon*, scolpita poco sopra, alludono alla funzione dell'oggetto. Il disegno del manufatto è chiaramente ispirato al lessico delle architetture civili e religiose di Giovanni Donadio detto il Mormando, o il Mormanno, dalla cittadina in provincia di Cosenza, di cui era originario. Per un confronto in tal senso, tra i progetti del Mormando, maestro organaio e architetto, è necessario ricordare almeno due importanti lavori: il Palazzo di Capua, poi Marigliano (1512-13), sito a Napoli in Via San Biagio dei Librai, e la cappella gentilizia dello stesso artista consacrata a Santa Maria della Stella alle Paparelle (1519). È nella facciata di quest'ultimo edificio, a coronamento del portale, che ritroviamo una lunetta – o arco – a tutto sesto su piccoli pilastri [fig. 177], che richiama il tabernacolo di Sessa Aurunca; ancora più vicine alla concezione generale della nostra scultura sono le finestre del registro mediano aperte nella facciata di Palazzo di Capua [fig. 179].<sup>451</sup>

L'opera appare in discreto stato di conservazione; l'idea di rendere il tabernacolo come una vera e propria finestra, piuttosto che come un edificio templare abitato da angeli, sembrerebbe escludere l'eventualità che esso fosse in origine completato da altri elementi di contorno, nel frattempo perduti.

Sulla scorta dei rapporti di derivazione dall'architettura mormandiana, la realizzazione della custodia eucaristica va ancorata all'incirca al secondo decennio del Cinquecento.

---

<sup>451</sup> Per un'approfondimento sulla figura e sull'attività di Giovanni Donadio si rimanda a G. Filangieri, *Documenti cit.*, III, p. 176-188; Idem, V, pp. 169-172; G. Ceci, *Una famiglia di architetti napoletani del Rinascimento. I Mormanno*, in «Napoli Nobilissima», s. I, IX, 1900, pp. 168-172; I. Di Resta, *Sull'attività napoletana di Giovanni Donadio detto il Mormando*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico. Storia cultura progetto [Università di Reggio Calabria]», I, 1991, pp. 11-22; Massimo Rosi, *Santa Maria Stella Maris*, Giannini, Napoli 1998; e soprattutto al recente contributo di A. Aceto, *La Cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli (1514-1517) e il problema della sua attribuzione*, in «Bollettino d'arte», s. VII, 95, 2011, in part. pp. 58-70.

46.

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 180]**

Caserta, Sessa Aurunca

Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo, Cappella del Santissimo Sacramento

1510-1525 c.

Ignoto scultore locale

Marmo

cm 96 x 50

Stato di conservazione: discreto

[...]CHELMONDO[...]

Scolpita nella cornice

OLEVM SAN(CTVM)

Scolpita nel comparto principale

A.14.LV

Scolpita nel plinto della lesena sinistra (guardando il tabernacolo)

1714.

Scolpita nel plinto della lesena destra (guardando il tabernacolo)

Nella Cattedrale di Sessa Aurunca, alla destra liturgica del presbiterio, si apre la Cappella del Santissimo Sacramento: al suo interno, su un altare settecentesco in marmi policromi, si eleva la tela di Luca Giordano raffigurante l'*Istituzione dell'Eucarestia*; nella parete settentrionale del sacello è murato invece un tabernacolo rinascimentale, in passato utilizzato per contenere gli oli santi.<sup>452</sup>

---

<sup>452</sup> C. Capomaccio, *La basilica cattedrale di Sessa Aurunca*, Sessa Aurunca 2011, pp. 193-195, che

Il repositorio, scolpito in un marmo monolitico, è delimitato da paraste decorate con i simboli della Passione di Cristo; esse sono poste a sostegno della trabeazione riccamente ornata da un fregio a palmette e sono impostate su uno zoccolo decorato da una corolla affiancata su entrambi i lati da una coppia di cornucopie affrontate. Nel centro del tabernacolo è ricavato il vano riservato alla pisside, verso il quale una colomba dal folto piumaggio infonde lo Spirito Santo; al di sotto della cella è scolpito un vaso sacro racchiuso tra due rametti di ulivo che sono stati aggiunti nel terzo inferiore del pannello insieme alle parole OLEVMI SAN(CTVM) nel XVII secolo. Nella cornice campeggia un'iscrizione lacunosa di difficile interpretazione,<sup>453</sup> mentre nei plinti delle lesene si legge A.14.LV (in quello di sinistra) e 1714 (in quello di destra); tale epigrafe, che va sciolta in “a’ 14 luglio 1714”, si riferisce probabilmente alla data del reimpiego della custodia nella cappella, dove tutt’oggi è collocata.

Il vescovo Giovanni Maria Diamare, autore di un contributo dedicato al culto dell’Eucarestia a Sessa Aurunca, ha sostenuto che il tabernacolo in questione proviene dalla Cappella del Corpo di Cristo fondata, tra la prima e la seconda metà del XV secolo, dal suo predecessore Jacopo Martini (1426-62) in un vano sfondato aperto nella navata settentrionale della Cattedrale.<sup>454</sup> In assenza di precisi riscontri documentari, tale ipotesi deve essere considerata con cautela, senza escludere l’eventualità che, al contrario, il manufatto fu realizzato per essere collocato nel presbiterio della chiesa, in prossimità dell’altare maggiore. Ad ogni modo è certo che le cifre A.14.LV non possono essere sciolte, come volle invece monsignor Diamare, in “anno 1455” e di conseguenza interpretate come un riferimento diretto all’epoca di realizzazione del tabernacolo, la cui datazione, sulla base dello stile dei rilievi, va fissata tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento.

---

segnala l’atto notarile, datato 4 agosto 1720, col quale la Confraternita del Corpo di Cristo commissionò l’altare al marmoraio Filippo Rauzino di Napoli.

<sup>453</sup> G. M. Diamare, *La chiesa di Sessa* cit., p. 30, a riguardo scrive: «Sarà forse il nome dell’artista, nome vero, o se forestiero, come suol dirsi, italianizzato?»

<sup>454</sup> G. M. Diamare, *La chiesa di Sessa* cit., pp. 24-31. Cfr. anche in questo volume: IV.2, *I primi luoghi di culto autonomi dedicati all’Eucarestia documentati in Campania*.

47.

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 192]**

Benevento, Sant'Agata dei Goti

Concattedrale di Santa Maria Assunta, Cappella del Santissimo Sacramento

1514 c.

Cesare Quaranta e aiuti (docc. 1513-1539)

Marmo

cm 150 x 87,5

Stato di conservazione: buono

**SACRA OLEA**

Scolpita nel pannello principale, al di sopra dell'apertura centrale

È nella settecentesca Cappella del Santissimo Sacramento della chiesa di Santa Maria Assunta, concattedrale di Sant'Agata dei Goti, che si conserva questo tabernacolo eucaristico a muro, riprodotto senza attribuzione nel 1984 da Francesco Abbate in un contributo dedicato alla civiltà artistica della cittadina beneventana, e qui restituito allo scultore Cesare Quaranta.<sup>455</sup>

Due lesene intagliate con eleganti motivi a candelabre delimitano lo spazio di una tribuna basilicale voltata, abitata da due coppie di angeli [fig. 203] che adorano l'Eucarestia custodita all'interno del vano aperto sullo sfondo, cui fa da peduccio una piccola testina alata. Nell'archivolto, al di sopra della colomba dello Spirito Santo, sono scolpite tre testine angeliche dotate ciascuna di una doppia coppia di ali. Due

---

<sup>455</sup> F. Abbate, *La civiltà artistica*, in *Sant'Agata dei Goti*, a cura di F. Abbate, I. Di Resta, Editori Laterza, Bari, 1984 p. 47 fig. 50. L'immagine non è richiamata all'interno del testo, ma è probabile che l'intenzione dello studioso fosse di metterla in relazione con l'altare del Corpo di Cristo consacrato nel 1514 dal vescovo Giovanni de Luigi e poi rinnovato in epoca controriformistica dal vescovo Giovanni Beroaldo (ivi, p. 54).

palmette riempiono i pennacchi risparmiati dall'arco. La lunetta che funge da coronamento per il tabernacolo presenta nella cornice un'ulteriore teoria di testine di cherubini, mentre al suo interno ospita l'immagine del Padre Eterno benedicente col globo terracqueo [fig. 196].

La custodia conserva in più punti tracce di colore e, nel complesso, appare in buono stato di conservazione, pur avendo perduto la base e parte della trabeazione, che risulta ridotta al solo architrave, per giunta lacunoso. L'iscrizione SACRA OLEA, apposta al di sopra dell'apertura centrale, attesta il cambio di funzione a cui fu sottoposto l'arredo liturgico a seguito delle disposizioni imposte dal Concilio di Trento in materia di culto sacramentale.

Il manufatto di Sant'Agata dei Goti, affine per stile e tipologia agli altri tabernacoli aggiunti in questa sede al catalogo di Cesare Quaranta [cat. 54-56; figg. 192, 194, 197-199], presenta le cifre tipiche del linguaggio dello scultore, il cui intervento può essere certamente riconosciuto nei quattro angeli oranti, nei volti dei cherubini, paffuti e privi di capelli scolpiti, nella lunetta, e ancora nel volto del Padre Eterno, praticamente gemello di quello del *San Giovanni Evangelista* conservato nella Cappella degli Illustrissimi del Duomo di Napoli [cat. 49; fig. 182]; al contrario, le tre testine intagliate nell'archivolto presentano un diverso grado di autografia, che fa pensare all'intervento di un aiuto di bottega.

La realizzazione dell'opera va fissata al secondo decennio del Cinquecento, e potrebbe trovare il suo committente nel vescovo Giovanni de Luigi (†1523), carmelitano originario della città di Aversa, già vescovo di Capri e di Lucera. Insediatosi nel 1512 a capo della diocesi di Sant'Agata dei Goti, nel 1520 il De Luigi costruì la propria tomba «in cathedrali, juxta suppedaneum arae maximae», e dispose che il Capitolo della Cattedrale celebrasse una messa in sua memoria presso l'Altare del Corpo di Cristo, consacrato nel 1514.<sup>456</sup>

---

<sup>456</sup> F. Ughelli, *Italia sacra sive de episcopis Italiæ, et insularum adiacentium*, VIII, Apud Sebastianum Coleti, Venezia 1721, colonna 353; *Memorie istoriche della città di Sant'Agata de' Goti*, Presso M. Avallone, Napoli 1841, pp. 73-74; *Aggiunte alle memorie istoriche di Sant'Agata de' Goti*, s.l. [1841?], pp. 18-19; *Riproduzione delle memorie storiche sulla città e diocesi di Sant'Agata de' Goti con delle aggiunte, e maggiori delucidazioni sul conto di talune cose altra volta esposte con una breve notizia sulla città di Acerra*, Pei tipi di Massimiliano Avallone, Napoli 1845, pp. 50-51; G. Cappelletti, *Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai nostri giorni*, XIX, Nello stabilimento nazionale dell'editore Giuseppe Antonelli, Venezia 1864, p. 312.

Nel marmo che copriva l'avello terragno si leggeva: *Joannis Aloysii Atellæ Urbis Patritii*

**48.**

**SANGUE DI CRISTO ENTRO NICCHIA** [fig. 181]

Frammento di ancona eucaristica

Napoli

Basilica di Santa Restituta, vestibolo del Battistero di San Giovanni in Fonte

1515

Cesare Quaranta (docc. 1513-1539)

Marmo

cm 78 x 52

Stato di conservazione: discreto

*Gesù Nazareno re dei Giudei* in caratteri ebraici

Scolpita nella cornice tangente al catino della nicchia

**49.**

**SAN GIOVANNI EVANGELISTA ENTRO NICCHIA** [fig. 182]

Frammento di ancona eucaristica

Napoli

Cattedrale di Santa Maria Assunta, Cappella degli Illustrissimi

1515

Cesare Quaranta (docc. 1513-1539)

---

*Carmelitarum Partenopei primi Provincialis, mox Capriarum verendi Præsulis, Luceriæ demum Japygiæ benemeriti Antistitis, hujus tandem oppidi indigentis Agathen. Pientissimi Episcopi reliquiæ hic formæ resumptionem ad perennem operiuntur vitam 1520. Scio, quod Redemptor meus vivit, et in carne mea videbo Salvatorem meum. Hic habitabo, quoniam elegi eam.* (si cita dalla trascrizione dell'Ughelli). Nel 1715 il vescovo Filippo Albini fece trasferire la tomba «juxta fontem aquae lustralis ad dexteram ingredientis Ecclesiam».



Marmo

cm 76,5 x 32,5

Stato di conservazione: discreto

[...]Σ NAΖΩΡ ΒΑ ΣΙΑΕΥ ΙΟV[...]

Scolpita nella cornice tangente al catino della nicchia

**50.**

**SAN MATTEO ENTRO NICCHIA** [fig. 183]

Frammento di ancona eucaristica

Napoli

Cattedrale di Santa Maria Assunta, Cappella degli Illustrissimi

1515

Cesare Quaranta (docc. 1513-1539)

Marmo

cm 77 x 33

Stato di conservazione: discreto

[...]ESVS NAZARENVS REX I[...]

Scolpita nella cornice tangente al catino della nicchia

**51-52.**

**ANGELI ORANTI** [fig. 185]

Frammenti di ancona eucaristica

Napoli

Cattedrale di Santa Maria Assunta, Cappella degli Illustrissimi

1515

Cesare Quaranta (docc. 1513-1539)

Marmo

cm 57,5 x 23,5 (elemento alla destra di chi guarda)

cm 59,5 x 23,5 (elemento alla sinistra di chi guarda)

Stato di conservazione: discreto

I due rilievi raffiguranti *San Giovanni Evangelista* e *San Matteo entro nicchie*, inglobati nell'altare della Cappella degli Illustrissimi nel Duomo di Napoli [fig. 184], come pure il *Sangue di Cristo entro nicchia*, murato invece nel vestibolo del battistero di San Giovanni in Fonte, sono stati correttamente riuniti e restituiti da Francesco Caglioti (2004) allo scultore Cesare Quaranta con una datazione al 1515-20 circa, fondata sullo stile, e interpretati come «tre frammenti d'una pala d'altare dedicata verosimilmente al Corpus Domini».<sup>457</sup>

Le dimensioni quasi perfettamente coincidenti e il medesimo sviluppo concavo dei tre pannelli, la presenza dell'iscrizione che ricorda Gesù Nazareno re dei giudei intagliata nelle cornici tangenti ai catini conchigliati, declinata in ebraico in corrispondenza del *Sangue di Cristo*, in greco in corrispondenza del *San Giovanni* e in latino in corrispondenza del *San Matteo*, sono tutti elementi che confermano la ricostruzione proposta da Caglioti, secondo il quale il *Sangue di Cristo* «in origine stava sicuramente tra i due *Evangelisti* a formare una sorta di trittico».<sup>458</sup>

La correlazione tra il culto eucaristico e l'iconografia del «piccolo bassorilievo marmoreo che rappresenta il Redentore nell'atteggiamento di porre la mano sinistra sul costato, mentre distende la destra verso un calice che è posto ai suoi piedi» era

---

<sup>457</sup> F. Caglioti, *Due Virtù marmoree del primo Cinquecento napoletano* cit., p. 353 num. 15, p. 357 nota 43. Il *San Giovanni Evangelista* e il *San Matteo* erano stati assegnati alla bottega di Romolo Balsimelli da Francesco Abbate (*La scultura napoletana del Cinquecento* cit., p. 101 nota 70) e poi anche da Riccardo Naldi (*Andrea Ferrucci* cit., p. 152 nota 59).

<sup>458</sup> F. Caglioti, *Due Virtù marmoree del primo Cinquecento napoletano* cit., p. 353 num. 15, p. 357 nota 43.

stata comunque già evidenziata da Gennaro Aspreno Galante, che in un manoscritto del 1919 segnalava la presenza del *Sangue di Cristo* in una parete dell'atrio del Seminario arcivescovile di Napoli e ne ipotizzava la provenienza da un tabernacolo in origine posto nel sacello degli olî santi costruito in Cattedrale, alle spalle dell'altare maggiore, a metà Cinquecento.<sup>459</sup> D'accordo col Galante, nel 1940, Francesco Di Domenico riconduceva al medesimo tabernacolo anche il *San Giovanni*, il *San Matteo* e i due *Angeli* dell'Altare degli Illustrissimi.<sup>460</sup>

I due *Angeli oranti* sono stati confermati come opera di Cesare Quaranta da Maria Alasia Lombardo di Cumia. Questa studiosa, impegnata nella ricostruzione della topografia artistica del Duomo di Napoli, intrecciando i dati trasmessi dalle antiche guide sacre con le fonti documentarie e le iscrizioni, è riuscita a identificare il contesto di provenienza dei marmi quaranteschi nella Cappella Barrile, collocata fino all'epoca dell'arcivescovo Giuseppe Spinelli nella navata settentrionale del Duomo, e precisamente tra il portale che dà accesso alla basilica di Santa Restituta e il monumento del cardinale Gesualdo. Non distante dal punto dove sorgeva il sacello, oggi è visibile un tombino (lavorato anch'esso dal Quaranta: comunicazione orale di Francesco Caglioti a Maria Alasia Lombardo di Cumia), in cui, nonostante il deterioramento della superficie, è ancora possibile riconoscere nello scudo sorretto dai due putti l'emblema della famiglia Barrile.<sup>461</sup>

Il complesso decorativo, realizzato su iniziativa del canonico Raimondo nel secondo decennio del Cinquecento, fu smantellato in occasione del restauro del Duomo promosso tra il 1741 e il 1744 dell'arcivescovo Spinelli.<sup>462</sup> Ricordata negli atti delle Sante visite e in alcune guide sacre della città di Napoli, la cappella – o parte di essa – può forse essere identificata, come suggerisce la Lombardo, nella

---

<sup>459</sup> Il manoscritto originale del Galante è conservato presso la Biblioteca della Facoltà Teologica di Napoli; qui si cita dalla trascrizione offerta da M.A. Lombardo di Cumia, *La topografia artistica del Duomo di Napoli* cit., pp. 111 nota 300, 246. Per il sacello degli olî santi si veda sempre il testo della Lombardo di Cumia alle pp. 109-114.

<sup>460</sup> F. Di Domenico, *Il coro d'inverno nella cattedrale* cit., pp. 278-279. L'autore include però nella sua ricostruzione anche il piccolo rilievo raffigurante la Vergine col Bambino, di tutt'altro stile e più tardo rispetto alle altre sculture, che attualmente chiude il vano centrale di un tabernacolo eucaristico a muro conservato nella Basilica di Santa Restituta [cat. 7]. Per la cronistoria della Cappella degli Illustrissimi, già dedicata a San Paolo, si rimanda al contributo di M.A. Lombardo di Cumia, *La topografia artistica del Duomo di Napoli* cit., pp. 232-245.

<sup>461</sup> M.A. Lombardo di Cumia, *La topografia artistica del Duomo di Napoli* cit., pp. 245-256.

<sup>462</sup> Eadem, p. 249.

«tavola di basso rilievo, ove è scolpito Cristo Signor nostro in mezzo due santi» che, insieme al sepolcro di Raimondo Barrile, è annoverata nelle *Vite* del biografo napoletano Bernardo de Dominici tra le opere assegnate all'architetto-sculutore Masuccio I.<sup>463</sup> Tuttavia, è solo una relazione compilata nel 1741, pubblicata per primo da Franco Strazzullo, a restituirci l'accurata descrizione del luogo, così come doveva apparire prima del disfacimento settecentesco. Nel prezioso documento si legge:

«Siegue a questa cappella [Boccapianoli] la porta piccola di Santa Restituta, larga palmi sette, alta palmi dodici, e dopo detta porta viene la Cappella de' Barrili, divisa in due piccole cappellette di bianchi marmi gentilissimamente intagliati con i loro altarini di marmo, e sovra la cappella vi è un gran quadro fatto nel muro a fresco, che rappresenta l'*Assunzione di Maria Vergine*, e termina in alto con una cornice similmente in marmo, e vi si leggono le seguenti iscrizioni:

RAIMUNDUS BARRILIUS NEAP(OLITA)NUS PRESBITER / CANONICUS  
CARDINALIS HUIUS ECCLESIAE HÆC DUO / SACELLA ANNUM AGENS  
XXXVI SUA IMPEN/SA CHRISTO DOMINO NOSTRO DIVÆQUE MARIAE /  
EIUS MATRI ET IO[ANNI] BAPTISTÆ CONSECRAVIT UBI / PRÆSTITA  
DOTE PER SINGULAS HEBDOMADAS / SINGULA SACRIFICIA FIERENT. /  
ET VINCENTIUS BARRILIUS VIRTUTE INSIGNI / ADIECTA DOTE ALTERA  
UBERIORE CAVIT / UT HIC ETIAM SINGULIS HEBDOMADIS / QUATER  
SACRIFICARETUR TERNIS SUPERADDITIS / IN SINGULOS ANNOS  
ANNIVERSARIIS PER CANONICOS / CELEBRANDIS UTERQUE IN HIC  
GENTILITIO SEPUL/CRO QUIETURUS. SUPER ADDITA AB UTROQUE  
MERCEDE / UT MANDATUM CHRISTI ANNUM HEBDOMADARII /  
EXEQUENTUR. DIE VERO DEFUNCTORUM / BREVIARIUM VETUS A  
CELLARIIS CANO/NICORUM ALICUI PAUPERI PRESBITERO /  
PORRIGENTE ARCHIEP(ISCOP)O CONCEDATUR, ALTERO / TAMEN NOVO  
INTRA CANCELLOS REPOSITO. ANNO SALUTIS 1515».<sup>464</sup>

<sup>463</sup> Eadem, pp. 253-254; il passo del biografo napoletano è in B. De Dominici, *Vite* cit. (edizione 2003), p. 112.

<sup>464</sup> *Relazione dello stato della Chiesa Metropolitana formata a tenore degli ordinamenti di sua eminenza il signor cardinale Spinelli arcivescovo, nell'istruzione per la visita, a' 20 settembre 1741*, in F. Strazzullo, *Saggi storici sul Duomo di Napoli*, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, Napoli 1959, pp. 184-185.

Stando all'iscrizione, nel 1515, dunque, Raimondo Barrile, a proprie spese, aveva fatto costruire due altari consacrati a Cristo Nostro Signore, a Maria e a San Giovanni Battista. La dedicazione a Cristo era espressa dal quadro in marmo composto con i rilievi del *Sangue di Cristo*, di *San Giovanni Evangelista* e di *San Matteo*, scolpito da Cesare Quaranta; quella alla Vergine era rappresentata dall'affresco raffigurante l'*Assunzione*, armonicamente inserito nel micro-ambiente dalla cornice in marmo ricordata dall'autore del manoscritto, e attribuito dagli antichi descrittori di Napoli ad Andrea Sabatini da Salerno.<sup>465</sup>

Resta da chiarire, invece, come fosse espressa la terza dedicazione: quella al Battista. Poiché lo spazio liturgico arredato dal canonico Barrile era occupato da «due piccole cappellette di bianchi marmi gentilissimamente intagliati con i loro altarini in marmo», mi sembra lecito ipotizzare che il secondo altarino ricordato dalle fonti fosse dedicato proprio al Battista, e che esso fosse composto da un'ancona marmorea concepita *en pendant* con quella del *Sangue di Cristo*, e dunque complementare da un punto di vista iconografico rispetto a quest'ultima. Nello scomparto centrale doveva essere raffigurata l'immagine di San Giovanni Battista, e in quelli laterali San Luca e San Marco [fig.186].

Quanto alla posizione occupata dalla coppia di *Angeli oranti* all'interno del complesso decorativo, vista la conformazione piatta dei rilievi, che impone di ricondurli ad una collocazione parietale, escludendo al contempo la possibilità che essi fossero sistemati ai lati della pala d'altare sviluppata invece in senso concavo, va ritenuta corretta l'ipotesi ricostruttiva ventilata dalla Lombardo, che colloca i due *Angeli* a coronamento dell'ancona del Sangue di Cristo.<sup>466</sup>

In assenza di ulteriori riscontri, non è possibile esprimersi, se non in via del tutto ipotetica, sulla possibilità che anche la realizzazione del secondo altare – quello dedicato al Battista – fosse stata affidata da Raimondo Barrile a Cesare Quaranta.

---

<sup>465</sup> C. d'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra* cit., p. 32; F. de' Petri, *Dell'istoria napoletana [...]*, in O. Morisani, *Letteratura artistica a Napoli* cit., p. 84; P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi* cit., pp. 66-67; C. Celano, *Notitie del bello* cit., giornata I, p. 113, il quale riferisce i rilievi marmorei agli scultori Caccavello (Annibale?) e Giovanni da Nola.

<sup>466</sup> M. A. Lombardo di Cumia, *La topografia artistica del Duomo di Napoli* cit., pp. 254-255.

**53.**

**TIMPANO CON BUSTO DI CRISTO REDENTORE E CHERUBINI [fig. 187]**

Frammento: fastigio di tabernacolo parietale

Napoli

Chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli, transetto, braccio orientale

Proveniente dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, Cappella de Rosa

1515-20 c.

Cesare Quaranta (docc. 1513-1539)

Marmo

cm 32 x 86 x 18,5

Stato di conservazione: discerto

Proveniente dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, questo timpano, riemerso in tempi recenti dai depositi della Soprintendenza napoletana, dove fu cautelativamente trasportato dopo il terremoto del 1980, è attualmente esposto nel braccio orientale del transetto della chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli.<sup>467</sup>

Nessuna delle fonti a stampa dedicate alla chiesa di Santa Maria delle Grazie, spesso molto dettagliate nella descrizione di altari e cappelle, ricorda l'esistenza di questo marmo, la cui ultima collocazione, precedente al ricovero nei depositi, si può invece ricavare da una fotografia conservata presso la Fototeca di Castel Sant'Elmo, che ritrae la Cappella de Rosa.<sup>468</sup> Osservando attentamente la documentazione fotografica, si può notare il timpano sistemato all'interno della nicchia a mo' di lunetta ricavata al di sopra della porta che si apre nel muro settentrionale del sacello,

---

<sup>467</sup> Soprintendenza per i BASAE di Napoli (Castel Sant'Elmo), Catalogo, *Santa Maria delle Grazie a Caponapoli*, scheda OA num. 15/00027175, compilata da A.C. Alabiso nel 1980.

<sup>468</sup> Soprintendenza per i BASAE di Napoli (Castel Sant'Elmo), Archivio fotografico, *Santa Maria delle Grazie a Caponapoli*, negativi numm. 20401 e 002390 (entrambi s.d.).

e che mette in comunicazione la chiesa con la sagrestia.

La sfortuna critica di questo pezzo, di elevata qualità artistica, ma del tutto sconosciuto agli studi, va ricondotta certamente alla scarsa visibilità che l'ha penalizzato nel corso degli ultimi decenni.

Il volto dai lineamenti gentili ma ben definiti, incorniciato da una folta capigliatura divisa in lunghe ciocche inanellate che ricadono sulle spalle, rende il Cristo, lavorato ad altorilievo al centro della composizione [fig. 190], praticamente gemello di quello – a figura intera entro una nicchia – murato nel vestibolo del Battistero di San Giovanni in Fonte [fig. 189], che è stato restituito da Francesco Caglioti allo scultore Cesare Quaranta sul 1515-20 e ricollegato insieme ad altri frammenti, raffiguranti rispettivamente San Giovanni Evangelista e San Matteo, ad un perduto altare del Corpo di Cristo [catt. 48-52; figg. 181-185],<sup>469</sup> identificato poi da Maria Alasia Lombardo di Cumia in quello fatto erigere nel 1515 dal canonico Raimondo Barrile nel Duomo di Napoli.<sup>470</sup> La perfetta sovrapposibilità stilistica e iconografica che lega le due sculture permette di considerare anche il timpano di Caponapoli come opera del Quaranta, eseguita tra il 1515 e il 1520 circa, ovvero nello stesso torno d'anni dell'Altare Barrile. Tale attribuzione è avvalorata dalla presenza delle quattro testine di cherubini che emergono da una coltre di nubi, disponendosi a coppie ai lati del Redentore [fig. 188]: i volti paffuti e l'assenza di capelli sono infatti una cifra stilistica che ritorna in molte delle opere – specialmente in quelle del periodo napoletano – raccolte intorno al nome dello scultore, in separate sedi, da Caglioti,<sup>471</sup> e quindi da Monica de Marco<sup>472</sup> e da Mario Panarello,<sup>473</sup> nonché in quelle aggiunte ora da chi scrive al catalogo di Cesare Quaranta.<sup>474</sup>

Le dimensioni contenute e l'iconografia cristologica della decorazione autorizzano ad interpretare il timpano come possibile frammento di un perduto

---

<sup>469</sup> F. Caglioti, *Due Virtù marmoree del primo Cinquecento napoletano* cit., p. 353 num. 15, p. 357 nota 43.

<sup>470</sup> M.A. Lombardo di Cumia, *La topografia artistica del Duomo di Napoli* cit., pp. 245-256.

<sup>471</sup> F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento* cit., pp. 1017-1022; Idem, *Due Virtù marmoree del primo Cinquecento napoletano* cit., pp. 353-354.

<sup>472</sup> M. De Marco, *Dal primo Rinascimento all'ultima Maniera* cit., pp. 229-232.

<sup>473</sup> M. Panarello, *Artisti della tarda maniera nel vicereame di Napoli* cit., pp. 148-152; Idem, *Sull'attività di Cesare Quaranta* cit., pp. 95-109.

<sup>474</sup> In questo volume: VI.4, *Tabernacoli e altri frammenti eucaristici da aggiungere al catalogo di Cesare Quaranta*.

tabernacolo eucaristico parietale, del quale doveva costituire parte del coronamento, secondo quella stessa impaginazione che caratterizza il tabernacolo conservato nella Cattedrale di Maratea, anch'esso qui restituito al Quaranta espungendolo dal *corpus* di Giovan Tommaso Malvito, cui lo aveva ascripto nel 1982 Nuccia Barone Pugliese.<sup>475</sup> Se tale ipotesi è corretta, allora bisogna credere che la custodia eucaristica di Caponapoli fu realizzata in occasione del rifacimento della chiesa di Santa Maria delle Grazie promosso all'inizio del Cinquecento dal priore fra Girolamo di Somma da Brindisi (in carica dal 1501 al 1519), in sostituzione di un precedente tabernacolo indicato come *exemplum* in un rogito notarile del 1498 allo scultore Tommaso Malvito, il quale, in quell'anno, si impegnava a scolpire per la chiesa di San Ligorio un'edicola «illius laboris et cum illis figuris ac illius altitudinis et mezzo palmo più prout ille ecclesie Sancte Marie de Gratia de Neapoli» [doc. 4].

---

<sup>475</sup> N. Barone Pugliese, *La cripta Ferrillo nel Duomo di Acerenza* cit., p. 175; l'attribuzione del tabernacolo di Maratea al Malvito junior è stata poi ribadita da F. Abbate, *Tardogotico e Rinascimento in Basilicata* cit., p. 302. Cfr. anche in questo volume: VI.4, *Tabernacoli e altri frammenti eucaristici da aggiungere al catalogo di Cesare Quaranta*.



**54.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE** [fig. 194]

Frammento: pannello centrale di tabernacolo parietale

Napoli

Chiesa di Santa Maria della Mercede a Chiaia, Cappella delle Anime purganti

1515 c.

Cesare Quaranta (docc. 1513-1539)

Marmo

cm 64 x 47,7

Stato di conservazione: discreto

Nella terza cappella che si incontra a mano destra, procedendo dal piedicroce verso il presbiterio, della chiesa napoletana di Santa Maria della Mercede a Chiaia (nota anche con il titolo di Sant'Orsola a Chiaia), è conservato il pannello centrale di un tabernacolo eucaristico del tutto ignoto agli studi, la cui paternità spetta certamente allo scultore Cesare Quaranta.

Il marmo, privato di tutti gli elementi di contorno che dovevano completarlo in origine, è stato utilizzato per rivestire il prospetto del ciborio di un altare seicentesco in marmi mischi [fig. 193], nel cui paliotto campeggia lo stemma della Compagnia dei padri mercedari spagnoli, che hanno retto la chiesa dal 1576 fino al 1865, epoca della soppressione dell'ordine. Prima di trasferirsi in questa sede, nata dall'ampliamento di una precedente cappella gentilizia consacrata a Sant'Orsola e appartenuta ad un certo Annibale di Troia e Montella, a Napoli i mercedari avevano occupato altri due complessi religiosi: quello di Santa Maria a Monte a Porta Medina (fino al 1669), e ancor prima (dal 1442 al 1569) quello di Santa Maria della Pace presso Campo Vecchio.<sup>476</sup>

---

<sup>476</sup> I tre spostamenti sono ricordati in F. Colonna di Stigliano, *La strada di Chiaia*, in «Napoli

Le ricerche svolte da chi scrive non hanno permesso di chiarire per quale luogo il Quaranta eseguì il tabernacolo a cui appartenne questo frammento, il quale potrebbe non avere alcuna relazione originaria diretta con la chiesa di Santa Maria della Mercede, con la prima Cappella di Sant'Orsola e con le altre due chiese napoletane officiate dai mercedari, al contrario potrebbe essere stato reimpiegato in tutta autonomia come elemento di spoglio dalla bottega che assemblò l'altare, in cui esso è inglobato.<sup>477</sup>

Il piccolo pannello riproduce uno spazio quadrilatero visto in prospettiva e coperto da un soffitto a cassettoni interrotto al centro da un medaglione, in cui è risparmiata la colomba dello Spirito Santo; ai lati della cella del Santissimo Sacramento, idealmente sostenuta da una testina di cherubino e sormontata dal calice con l'Ostia, sono disposte due coppie di angeli oranti che sopraggiungono dalle arcate aperte nelle pareti laterali [fig. 202].

Quest'opera, la cui realizzazione, in base all'evoluzione stilistica dello scultore Cesare Quaranta tracciata da Francesco Caglioti,<sup>478</sup> va ancorata al 1515 o poco dopo questa data, si lega per la comune autografia quarantesca e per la dipendenza da un comune schema compositivo ai tabernacoli della Cattedrale di Sant'Agata dei Goti [cat. 47; fig. 192], della chiesa di Santa Chiara a Ravello [cat. 56; fig. 198] e del santuario di San Biagio a Maratea [fig. 199], tutti ricondotti per la prima volta in questa sede al nome del Quaranta.<sup>479</sup>

---

Nobilissima», s. I, VI 1897, pp. 146-147; G.A. Galante, *Guida sacra* cit. (edizione 1985), p. 254. La reale identità di Annibale di Troia e Montella è ignota; mi domando, però, se non esista una relazione tra questo Annibale e i Cavaniglia, signori di Troia e Montella, che condivisero con i mercedari le origini spagnole (P. Sarrubo, *Trattato della famiglia Cavaniglia*, Stamperia di Roberto Mollo, Napoli 1637). Nella *platea* del convento, compilata nel 1760, il toponimo Montella viene storpiato in Mortella, diventando il cognome del donatore; cfr. ASNA, *Corporazioni religiose soppresse*, 4032, *Sant'Orsola a Chiaia, Cabreo o platea de los sitios, casas, censos y otros proprias que tiene en beneficio suio este real convento de Santa Ursula [...]*, cc. 10r-15r.

<sup>477</sup> E. Bernich, *Statue e frammenti architettonici della prima epoca aragonese*, in «Napoli Nobilissima», s. I, 1906, XV, p. 8, riconduce invece alla chiesa di Santa Maria della Pace i due esemplari di *San Michele Arcangelo* in marmo oggi esposti presso il Museo Civico di Castel Nuovo. Per un'analisi delle due sculture si rimanda alle rispettive schede di Pierluigi Leone De Castris in *Castel Nuovo. Il Museo Civico* 1990, pp. 98-99, 114-115.

<sup>478</sup> F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento* cit., pp. 1017-1022; Idem, *Due Virtù marmoree del primo Cinquecento napoletano* cit.

<sup>479</sup> In questo volume: VI.4, *Tabernacoli e altri frammenti eucaristici da aggiungere al catalogo di Cesare Quaranta*.

**55.**

**LUNETTA CON PADRE ETERNO BENEDICENTE E CHERUBINI [fig. 197]**

Frammento: fastigio di tabernacolo parietale

Salerno, Ravello

Museo dell'Opera del Duomo, in deposito

Già nella chiesa di Santa Maria a Gradillo

1515-20 c.

Cesare Quaranta (docc. 1513-1539)

Marmo

cm 65 x 31,5

Stato di conservazione: discreto

**56.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 198]**

Frammento: pannello centrale di tabernacolo parietale

Salerno, Ravello

Chiesa di Santa Chiara, murato *in cornu Evangelii* rispetto all'altare maggiore

1515-20 c.

Cesare Quaranta (docc. 1513-1539)

Marmo

cm 64 x 91

Stato di conservazione: discreto

Questi due frammenti, conservati entrambi a Ravello, anche se divisi tra il duomo di Santa Maria Assunta e la chiesa di Santa Chiara, dovevano costituire in origine il coronamento e il pannello principale di un medesimo tabernacolo eucaristico a muro, così come suggeriscono la coincidenza delle dimensioni e la stretta affinità di stile che li contraddistinguono.

La lunetta, dalla cornice impreziosita da bottoni-gioiello, ospita al suo interno l'immagine del Padre Eterno benedicente, che sorregge con la mano sinistra il globo terracqueo; ai lati della maestosa figura barbata sono disposte due testine alate di cherubini, paffute e calve. Queste ultime ritornano identiche nell'archivolto del frammento maggiore del tabernacolo, che riproduce lo spazio di una tribuna basilicale voltata. Nel centro della tavola, tra due coppie di angeli oranti [fig. 204], è risparmiata la cella eucaristica idealmente sostenuta da una testina alata e sormontata dal simbolo del calice con l'Ostia, cui fa riscontro poco più sopra la colomba dello Spirito Santo. Lo spazio dei pennacchi è riempito da palmette.

La lunetta, che attualmente è ricoverata in deposito presso il Museo dell'Opera del Duomo di Ravello, proviene dalla chiesa di Santa Maria a Gradillo, dove, fino agli anni cinquanta del Novecento, decorava il ciborio dell'altare maggiore, allestito nella seconda metà del XVIII secolo; collocazione, questa, documentata da una fotografia della Soprintendenza di Napoli [fig. 195],<sup>480</sup> scattata alla vigilia del restauro stilistico, che, eliminando le sovrastrutture aggiunte nel Settecento, ha riportato in luce le antiche forme gotiche dell'edificio ecclesiale.<sup>481</sup> Lo stato di conservazione del fastigio, che reca tracce di stucco sulla superficie e presenta delle lacune in corrispondenza degli acroteri laterali, è da mettere in relazione con la cornice di

---

<sup>480</sup> Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Napoli e Provincia (Palazzo Reale), Archivio fotografico, *Ravello*, negativo num. 146/E. La stessa immagine è pubblicata in *Visioni di Ravello*, a cura di G. Imperato, Per i tipi della Grafica Jannone, Salerno 1976, p. 23, fig. 20; un altro scatto della stessa epoca è, invece, pubblicato da A. Schiavo, *Monumenti della costa di Amalfi*, Rizzoli & C. Milano, Roma 1941, p. 83, fig. 84.

<sup>481</sup> La chiesa di Santa Maria a Gradillo presenta una pianta articolata in tre navate culminanti in altrettante absidi. Tra il 1771 e il 1773 fu innalzato un tramezzo per separare la crociera dal corpo longitudinale, e a ridosso del nuovo muro divisorio fu collocato l'altare maggiore composto con marmi di riuso di varie epoche. (L. Mansi, *Ravello sacra-monumentale*, Con la pressa tipografica Zini di Milano, Ravello 1887, pp. 141-143; A. Schiavo, *Monumenti della costa di Amalfi* cit., pp. 80-81). Le linee gotiche e l'unità dell'invaso sono stati recuperati nel corso del restauro curato tra il 1958 e il 1960 dalla Soprintendenza ai Beni Architettonici di Napoli (*Visioni di Ravello* cit., pp. 20-23, in part. p. 23).

forma ogivale temporaneamente aggiunta alla lunetta al momento del suo reimpiego sull'altare di Santa Maria a Gradillo.

Scalfitture e macchie di colore rossiccio deturpano invece l'aspetto dell'altro elemento conservato *ab immemorabili* nella chiesa di Santa Chiara, murato al termine della navata sinistra, *in cornu Evangelii* rispetto all'altare maggiore, dove veniva visto nel 1887 dal canonico Luigi Mansi, che lo descrisse come «una leggiadra custodia di marmo con rilievi di angeli» utilizzata per riporre l'olio santo.<sup>482</sup>

Non sappiamo per quale luogo fosse destinato in origine il tabernacolo da cui provengono i due pezzi in discussione, né si conoscono le circostanze che hanno causato la divisione dei frammenti superstiti a seguito dello smembramento dell'opera. Al contrario, nel linguaggio formale e stilistico che contraddistingue i manufatti sono certa di poter riconoscere il *modus operandi* dello scultore Cesare Quaranta. Il tabernacolo, da datarsi approssimativamente tra il 1515 e il 1520, è legato da una stretta contiguità tipologica agli altri marmi qui aggiunti al *corpus* del maestro di Cava dei Tirreni, e, tra questi, è al repositorio della chiesa di San Biagio in Maratea che i frammenti di Ravello si mostrano particolarmente vicini anche per il punto di stile.<sup>483</sup>

---

<sup>482</sup> L. Mansi, *Ravello sacra-monumentale* cit., p. 173.

<sup>483</sup> Cfr. in questo volume: VI.4, *Tabernacoli e altri frammenti eucaristici da aggiungere al catalogo di Cesare Quaranta*.

**57.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 207]**

Napoli, Piano di Sorrento

Chiesa di Santa Maria di Galatea (o dell'Assunta), sagrestia

1510-1520 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 85 x 66

Stato di conservazione: mediocre

Il tabernacolo funge da prospetto per un lavabo messo in opera nel corso del Settecento nella sagrestia della chiesa di Santa Maria di Galatea in Piano di Sorrento.

Al reimpiego in questa nuova forma, a cui fu destinato il manufatto una volta dismesso dalla sua originaria funzione di custodia per le Sacre Specie, si deve l'aggiunta del fastigio composto da un marmo bianco intarsiato di gusto tardo-barocco e da una valva di conchiglia modellata in stucco [fig. 206]. Il vano centrale della custodia si presenta otturato con un frammento litico non pertinente, nel quale è agganciato il rubinetto che consente la fuoriuscita dell'acqua.

L'opera presenta una cornice architettonica semplice e lineare, in cui spiccano le due paraste scanalate e rudentate. Nello scomparto centrale, al di sotto di una volta perfettamente resa prospetticamente e ornata da corolle, si apre la cella a mo' di portale, verso la quale si dirige in volo la colomba dello Spirito Santo. Dai passaggi aperti nelle pareti che sorreggono l'archivolto provengono i due angeli adoranti orientati verso il ricetto in cui veniva riposto il Sacramento eucaristico [fig. 264]; le due figurine, dalle eleganti fisionomie, sono ritratte in una posa dinamica, con le ginocchia flesse e le spalle leggermente ricurve. Ad accentuare l'idea del movimento concorrono i tessuti morbidi e leggeri dei chitoni, che fasciano il ventre e le gambe

degli angeli. L'opera appare completa di tutte le sue parti strutturali ma non presenta iscrizioni, un tempo, forse, risparmiate nell'alto basamento corroso dall'azione dell'acqua.

Nel cercare all'interno del *corpus* scultoreo messo insieme in questa sede opere nelle quali riconoscere affinità formali o stilistiche, l'attenzione cade sui lavori attribuiti al maestro Cesare Quaranta di Cava dei Tirreni; nel manufatto di Piano di Sorrento si scorgono infatti dei richiami ai tabernacoli delle chiese di Santa Chiara in Ravello [cat. 56; fig. 198] e di San Biagio in Maratea (1519) [fig. 199], ovvero ai più tardi tra i marmi eucaristici qui restituiti al Quaranta.<sup>484</sup> Le affinità riguardano sia l'impostazione d'insieme del frontale architettonico, che le fisionomie degli angeli, sebbene il modello d'ispirazione appaia interpretato con una certa semplificazione, soprattutto nel trattamento delle pieghe del panneggio. Alla luce di tale confronto, è possibile sostenere che la custodia di Piano sia prossima anche cronologicamente ai lavori quaranteschi, e pertanto la sua datazione è ancorabile all'incirca al secondo decennio del Cinquecento.

Non è stato possibile recuperare alcuna notizia a riguardo della storia della scultura in questione, che potrebbe provenire dall'antica chiesa di Santa Maria di Galatea, distrutta nella seconda metà del Cinquecento durante un'incursione saracena.<sup>485</sup>

---

<sup>484</sup> Cfr. in questo volume: VI.4, *Tabernacoli e altri frammenti eucaristici da aggiungere al catalogo di Cesare Quaranta*.

<sup>485</sup> C. Russo, *Cenni storici dell'antica chiesa e dell'immagine di Santa Maria di Galatea per un sacerdote di Mortora*, Stabilimento Tipografico Lanciano e C., Napoli 1880, in part. pp. 7-18.

**58.**

**ANCONA DEL SANGUE DI CRISTO [fig. 208]**

Frammento di pala d'altare

Capua

Museo Campano, sala XXV

Provenienza sconosciuta

1510-20 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 70 x 50

Stato di conservazione: discreto

Questo frammento, esposto presso il Museo Campano di Capua, doveva in origine far parte di un complesso plastico di più ampio respiro – forse un altare – dedicato al culto dell'Eucarestia, a cui allude l'immagine di Cristo con la croce, che raccoglie il proprio sangue entro un calice, ospitata al di sotto del portale risparmiato nel centro della tavola. Due angeli oranti accompagnano il Redentore, disponendosi in primo piano ai lati del frontespizio, coronato da una lunetta raggiata ospitante la colomba dello Spirito Santo. Al di sopra del portale e delle figure è sospeso un padiglione drappeggiato, da cui pende un braciere ardente. La tavola risulta resecata nella sezione superiore; tale intervento ha purtroppo privato la composizione di parte della decorazione del velo, che doveva essere illusionisticamente legato mediante nodi o ganci ad un soffitto voltato o cassettonato.

La presenza dei due fori praticati in corrispondenza degli angoli superiori del portale indica che all'ancona marmorea in passato potrebbero essere stati sovrapposti apparati removibili, nello specifico un conopeo destinato a celare, in particolari periodi dell'anno liturgico, l'immagine del Sangue di Cristo, così come veniva fatto



coi tabernacoli contenenti l'Eucarestia. Sebbene non sia possibile esprimersi in via definitiva, visto il carattere frammentario dell'opera, è possibile ipotizzare che il contesto da cui proviene il marmo del Museo Campano rientrasse nella casistica degli altari eucaristici privi di tabernacolo fisso monumentale, e pertanto destinati a diventare protagonisti nelle esposizioni del Santissimo Sacramento, che avevano luogo durante la Settimana Santa o la festa del Corpus Domini.

Rimasta sconosciuta agli studi, l'opera ha trovato invece posto nella tesi di dottorato di Francesca Amirante, che l'ha valutata «come un mediocre prodotto di bottega realizzato tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento», privo di un «preciso modello ispiratore».<sup>486</sup> Non molto si può aggiungere al giudizio espresso dalla studiosa, poiché dall'analisi della pala non emergono dati stilistici significativi, utili a stabilire confronti con altre sculture note o a inquadrare il marmo entro un preciso contesto artistico. Piuttosto, elementi tipologici e iconografici spingono a spostare la cronologia del manufatto al secondo decennio del XVI secolo, e a metterlo in relazione con alcuni tabernacoli del basso Lazio, dove si ricorse, con molta più frequenza che in Italia meridionale, al motivo dei veli sacri e dei padiglioni aperti sulla visione del Corpo di Cristo.<sup>487</sup>

Il marmo è entrato nelle collezioni del Museo Campano grazie ad una donazione di Camillo Pellegrino di Capua; questo è quanto riferisce il catalogo *Degli oggetti in pietra e delle epigrafi esistenti nel cortile e pianterreno* contenuto nell'*Inventario generale di tutti gli oggetti che si conservano nel Museo Campano* fatto redigere nel 1893 da Gabriele Iannelli, allora segretario della Commissione conservatrice dei monumenti e oggetti di Antichità e Belle Arti nella Provincia di Terra di Lavoro. Al numero 267 del detto catalogo è registrata la «Grande tavola di marmo tutta fregiata di sculture avente nel mezzo il Redentore in piedi con la croce nella destra, adorato da due angeli che gli stanno a dritta e a sinistra. Deposito del cavaliere Camillo Pellegrino di Capua».<sup>488</sup>

---

<sup>486</sup> F. Amirante, *La scultura del '500* cit., p. 136.

<sup>487</sup> Un buon numero di esemplari si trova distribuito nel territorio della diocesi di Latina-Terracina-Sezze-Priverno; quello conservato nella chiesa di Santa Maria Assunta a Sermoneta (Latina) è riprodotto in A. Pacia, *I pulpiti e il tabernacolo del S.mo Sacramento*, in *Fondi e la Signoria dei Caetani*, catalogo della mostra a cura di F. Negri Arnoldi, A. Pacia, S. Vasco Rocca, De Luca Editore, Roma 1981, p. 106, fig. 119.

<sup>488</sup> Cito dalla trascrizione fornita da Francesca Amirante (*La scultura del '500* cit., p. 76), alla quale va

L'originaria collocazione del pezzo è ignota; la provenienza da uno spazio sacro di patronato della famiglia Pellegrino proposta dall'Amirante resta un'ipotesi non verificabile.<sup>489</sup>

---

il merito di aver individuato l'*Inventario* presso l'Archivio di Stato di Caserta.

<sup>489</sup> Eadem, p. 136.

**59.**

**ANCONA DEL SANGUE DI CRISTO** [fig. 210]

Frammento di pala d'altare

Caserta, Aversa

Cattedrale di San Paolo, deambulatorio normanno (dal 1993 sede del Museo Diocesano)

1510-1520 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

Stato di conservazione: discreto

Una piccola ancona del Sangue di Cristo in stile rinascimentale si trova inserita nel *Monumento funebre di Giorgio Manzoli* [fig. 209], prelato di origine bolognese che resse la diocesi di Aversa tra il 1582 e il 1591; questa tomba gli fu innalzata dal suo successore, Pietro Orsini (1591-1598), nel deambulatorio della Cattedrale aversana, utilizzando elementi di spoglio risalenti a epoche diverse: due colonne antiche con capitelli corinzi sorreggono infatti una cassa con *gisant* in abito vescovile risalente al XIV secolo, mentre la pala eucaristica, murata appena sopra il catafalco insieme all'epigrafe dedicatoria dettata dal committente, è databile sulla base dello stile al secondo decennio del Cinquecento.<sup>490</sup> Il vescovo Orsini promosse importanti

---

<sup>490</sup> Alla figura del vescovo Giorgio Manzoli è stato dedicato un breve profilo biografico da G. Parente, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa* cit., pp. 630-632, che trascrive pure (p. 460) l'epigrafe sepolcrale composta da Pietro Orsini in memoria del suo predecessore: D.O.M. / GEORGIO MANZOLO BONONIEN. GENTILITIO SPLENDORE ADMODVM / ILL. AVERSANOR. EPO. VIRO INTEGERRIMO OMNI PIETATIS CHARITATISQVE LAVDE CLARISS. MVLTI TOTO FERME DECENNIO PRO SIBI CÔ/CREDITI GREGIS SALVTE LABORIBVS EGREGIE SANCTAEQVE PERFVNCTO / VT SVMA EJVS DIGNITAS PRECLARAEQ. ACTIONES ET QVIBVS IGNOTIS / SVNT ET POSTERIS OMNIBVS PERPETVO PATEANT PETRVS VRSINVS SVCCESOR. DECESSORI OPT HOC MONVMENTVM POSVIT OBIIT / VI. NO. MART. MDLXXXI. Sullo stesso argomento si segnala anche il più recente intervento di L. Orabona,

interventi strutturali della fabbrica religiosa e, adeguandosi alle norme in materia di spazio liturgico emanate dal Concilio di Trento, riorganizzò l'intera area presbiteriale; è probabile che tra i reperti recuperati nel corso dei lavori di ammodernamento, egli avesse scelto di reimpiegare nella tomba del suo predecessore la scultura del Sangue di Cristo in ricordo della Congregazione del Santissimo Sacramento eretta dal Manzoli nella locale parrocchia dei Santi Filippo e Giacomo.<sup>491</sup>

Il deambulatorio con cappelle radiali, unico spazio della cattedrale di San Paolo ad aver conservato l'originaria *facies* normanna, rientra nel circuito del Museo Diocesano di Aversa, inaugurato nell'anno 2003; questo spazio è rimasto per lungo tempo inaccessibile tanto ai fedeli quanto agli studiosi; pertanto, fatta eccezione per alcune fugaci segnalazioni riguardanti il monumento funebre nel suo complesso, nessuno si è mai soffermato sul rilievo sacramentale, complice anche la posizione limitata che esso occupa all'interno della composizione.<sup>492</sup>

Al di sotto di un tendaggio damascato, raccolto al centro e negli angoli superiori, è raffigurato Cristo con la croce intento a raccogliere il proprio sangue entro un calice; l'immagine del Redentore è ospitata in una mandorla costituita da una teoria di angeliche testine alate riaffioranti da una coltre di nubi. La tavola marmorea così composta è racchiusa all'interno di una semplice cornice architettonica, priva di qualsiasi forma di ornamentazione, aggiunta in occasione del reimpiego e in sostituzione degli originari elementi di contorno. Il manufatto appare in discreto stato di conservazione, distinguendosi per la qualità apprezzabile e per la rara iconografia del Sangue di Cristo in mandorla.

---

*Religiosità meridionale del Cinque e Seicento. Vescovi e società in Aversa tra Riforma cattolica e Controriforma*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2003, pp. 38-42.

<sup>491</sup> La notizia relativa alla Congregazione del Santissimo Sacramento è riportata in G. Parente, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa* cit., p. 632. Per i lavori promossi da Pietro Orsini in Cattedrale si rimanda, oltre che alle notizie riportate dai già citati Gaetano Parente (p. 634) e Luciano Orabona (pp. 71-73), al contributo di A. Grimaldi, *La decorazione del Duomo di Aversa in età moderna. Storia di una committenza tra aristocrazia e clero*, Luciano Editore, Napoli 2010, in part. pp. 40-41.

<sup>492</sup> Il Monumento Manzoli è descritto in L. Moscia, *Aversa tra vie, piazze e chiese. Note di storia e di arte*, L.E.R., Marigliano (Napoli) 1997, p. 155. Per la storia del Museo Diocesano cfr. N. Iodice, *Museo Diocesano di Aversa*, in *Musei diocesani* cit., pp. 82-85.

**60.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 211]**

Frammento

Salerno, Eboli

Chiesa di San Francesco, murato nella parete di testata dell'abside

1500-20 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 200 x 114

Stato di conservazione: mediocre

**OLEVM SANCTUM**

Scolpita al di sotto della cella sacramentale

Questo tabernacolo è conservato ad Eboli, nella chiesa di San Francesco, murato nella parete di fondo dell'abside, e pertanto nascosto alla vista dall'altare maggiore.<sup>493</sup>

Si tratta di un manufatto di buona qualità, giunto però in stato frammentario e danneggiato da alcune lesioni in corrispondenza delle due paraste. L'elemento superstite, che doveva essere completato nella parte superiore dalla cornice e forse anche dal fastigio, è stato scolpito tutto in un unico blocco di marmo. La custodia oggi insiste su una mensola in pietra, che funge da mensa.

Nel partito maggiore è raffigurata una tribuna scorciata con arcate laterali e archivolto, nel mezzo della quale si apre il ricetto eucaristico modellato alla stregua

---

<sup>493</sup> La chiesa di San Francesco è stata quasi interamente ricostruita a seguito dei gravi danni subiti durante i bombardamenti del 1943. Cfr. J. Raspi Serra, *L'architettura degli ordini mendicanti nel Principato Salernitano*, in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome – Moyen Age-Temps Modernes», XCIII, 1981, pp. 625-629.

di un portale timpanato, verso cui sono orientati due angeli oranti in posa stante [fig. 213]. La lunetta dell'archivolto ospita la colomba dello Spirito Santo, risparmiata entro una ghirlanda, e altri due angeli a figura intera intenti a mostrare al fedele il velo della Veronica con il volto di Cristo [fig. 212]. Nello spazio dei pennacchi sono scolpite protomi di cherubini simili alle testine alate che, alternate ad encarpi, riempiono il fregio della trabeazione. Raffinatissime candelabre con vasi e motivi vegetali sono intagliate invece nelle paraste, cimiate a loro volta da capitelli di foggia rinascimentale. L'alto basamento è interamente occupato da una tabella ansata priva di epigrafe. In epoca imprecisata, il marmo è stato rilavorato nella parte centrale, al fine di poter proteggere il ricetto con una grata metallica; inoltre, al di sotto della stessa cella è stata apposta l'iscrizione OLEVM SANCTUM, che allude al cambio di funzione cui fu sottoposta la custodia.

Questo tabernacolo è stato reso noto agli studi da Luigi Kalby, che nel 1986 lo riferì allo scultore Jacopo della Pila;<sup>494</sup> successivamente ad occuparsene è stato l'erudito Gerardo Pecci, il quale, riconoscendo l'improbabile attribuzione proposta da Kalby, scioglieva il problema dell'autografia a favore della bottega di Girolamo Santacroce.<sup>495</sup> I nessi evidenziati da Pecci tra gli angeli adoranti della custodia ebolitana e la *Prudenza* dello smembrato sepolcro di Antonio de Gennaro, conservato nella chiesa di San Pietro Martire a Napoli, appaiono a mio personale giudizio troppo labili, evidenziando talvolta piuttosto delle differenze rispetto alla tecnica e allo stile peculiari del Santacroce.<sup>496</sup> Al momento mi risulta difficile proporre confronti convincenti con altre opere note, né è mio interesse ostinarmi a cercare un nome preciso per gli oggetti analizzati. A complicare ulteriormente il corretto studio del tabernacolo subentra la mancanza di dati certi in merito alla sua originaria collocazione e più in generale sulle trasformazioni architettoniche subite dalla chiesa di San Francesco nel corso dei secoli. Il manufatto marmoreo potrebbe comunque risalire al primo ventennio del Cinquecento.

<sup>494</sup> L. Kalby, *Documenti artistici* cit., p. 321.

<sup>495</sup> G. Pecci, *Un'opera d'arte rinascimentale a Serre* cit., pp. 53-54; Idem, *Tra scultura e devozione* cit., pp. 120-121; Idem, *Marmi gentili e devozione* cit., pp. 29-20.

<sup>496</sup> Per la tomba di Antonio de Gennaro cfr. R. Naldi, *Girolamo Santacroce* cit., pp. 109-111 e figg. 142-166.

61.

TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 214]

Salerno, Postiglione

Chiesa di San Giorgio, murato nel presbiterio *in cornu Evangelii*

1517

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 178 x 97

Stato di conservazione: buono

HOC OP(VS) F(IERI) · FE(CIT) · D(OMINVS) IOAN(NES) · GREC(VS) /  
MEDICINE DOCTOR M·D·XVII

Scolpita nella base

Stemma della famiglia Greco scolpito nel peduccio

*Tre rose stelate e fogliate poste in ventaglio sulla vetta di un monte.*

È pervenuta in perfetto stato di conservazione, completa di tutte le sue parti strutturali e degli originari apparati epigrafico e araldico, questa custodia eucaristica a parete fatta realizzare nel 1517 dal medico Giovanni Greco per la chiesetta di San Giorgio a Postiglione, in cui ancora si conserva murata nel presbiterio alla destra liturgica dell'altare maggiore.<sup>497</sup>

---

<sup>497</sup> Non si hanno notizie precise sul committente, che appartenne ad una delle più importanti famiglie del luogo e fu forse consanguineo di Donato Giacomo, arciprete di San Giorgio a Postiglione nel 1580, e di Domenico, ordinato sacerdote nel 1544 dal Vescovo di Acerno. All'interno del medesimo edificio di culto, in cui si trova il tabernacolo, a fine Seicento i Greco esercitavano il diritto di patronato sulla Cappella di Santa Maria ad Nives e sull'Altare di San Carlo; cfr. P. Ebner, *Chiesa, baroni e popolo nel Cilento*, II, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1982, pp. 374-376; G. Pecci, *Marmi gentili e devozione* cit., p. 17, n. 44.

Nell'elemento centrale del tabernacolo, limitato da paraste decorate a candelabre, è scolpita una tribuna basilicale vista in prospettiva e abitata da due angeli oranti [fig. 216] disposti simmetricamente ai lati della cella a forma di portale, verso cui plana la colomba dello Spirito Santo. Nei tre lacunari dell'archivolto sono raffigurate altrettante testine di cherubini. L'edicola è impostata su una base comprendente la predella con l'iscrizione dedicatoria e il peduccio composto dallo stemma del committente compreso tra cornucopie divergenti. Al di sopra dell'alta trabeazione è sistemato il timpano di coronamento, al cui interno è risparmiata l'immagine in busto del Padre Eterno benedicente, recante nella mano sinistra il globo terracqueo.

L'attuale posizione del manufatto è accertabile dal 1759, quando il notaio Giovanni Ranucci, compilatore di un apprezzamento della città di Postiglione, segnalò murata a mano destra della mensa principale «una nicchia, ove riponesi la sagra unzione per l'infermi».<sup>498</sup> Secondo una prassi molto comune, anche questo tabernacolo, a seguito delle nuove disposizioni liturgiche imposte dal Concilio di Trento, fu dismesso e riutilizzato come repositorio per gli oli santi. Tale forma di reimpiego fu sottolineata visivamente dipingendo le parole OLEUM INFIRMORUM nel fregio della trabeazione; l'iscrizione fu cancellata in occasione del restauro cui è stato sottoposto il tabernacolo dopo il terremoto del 23 novembre 1980, ma essa è ancora visibile in una vecchia fotografia dell'opera pubblicata per la prima volta da Carmine Giarla.<sup>499</sup>

Il manufatto di Postiglione vanta una discreta fortuna bibliografica: esso, infatti, è segnalato in numerose pubblicazioni di ricerca storica legate al territorio e alla cultura artistica degli Alburni,<sup>500</sup> e tuttavia a darne giusto risalto è stato Gerardo Pecci, che nel 2008 ha raccolto i risultati degli studi condotti sull'argomento in un

<sup>498</sup> Cito dalla trascrizione del documento riportata in G. Conforti, *L'apprezzo di Postiglione del 1759*, in «Il Postiglione», X, 11, giugno 1998, pp. 69-70.

<sup>499</sup> C. Giarla, *Artisti tra gli Alburni nel Cinquecento*, in «Il Postiglione», IV, 5, giugno 1992, foto a p. 47; la stessa immagine è stata ripubblicata in G. Pecci, *Marmi gentili e devozione* cit., fig. 1bis. Alla verifica autoptica il fregio del tabernacolo si presenta abraso: è probabile che in origine esso ospitasse un motto in onore del Sacramento dell'Eucarestia.

<sup>500</sup> V. Bracco, *La storia di Petina*, Salerno 1981, pp. 27-28; R. Mare, *Paesi degli Alburni. Storia e leggende*, Salerno 1990, p. 81; G. Arduino, *Maestro Bartolo da Petina. Un artista non tanto ignoto*, in «Agire», XIX, 34, settembre 1991, p. 13; C. Giarla, *Artisti tra gli Alburni nel Cinquecento* cit., pp. 46-48; G. Di Capua, *La chiesa parrocchiale di San Giorgio a Postiglione*, in «Il Postiglione», VII, 8, giugno 1995, pp. 129-140.



piccolo contributo monografico edito dall'associazione Arci Postiglione.<sup>501</sup> Scartando gli improbabili legami di autografia proposti da altri eruditi locali, ora con l'altare eucaristico di Serre [cat. 69; fig. 242],<sup>502</sup> ora con i tabernacoli di Buccino [cat. 88; fig. 316] e di Petina [cat. 87; fig. 315],<sup>503</sup> Pecci ha tentato un'analisi stilistica ragionata dell'opera in esame, «oscillante», a suo parere, «tra due poli e personalità fondamentali per la storia scultorea dell'Italia meridionale: il fiesolano Andrea Ferrucci e il napoletano Girolamo Santacroce».<sup>504</sup>

La data 1517 incisa nel basamento offre un preciso riferimento cronologico e consente di mettere in relazione l'esecuzione del tabernacolo di Postiglione con uno dei momenti più fecondi per Napoli dal punto di vista artistico, anche se dai contorni ancora tanto sfuggenti; i pochi nomi a nostra disposizione e le tante cifre stilistiche in cui ci si può imbattere costringono ad affrontare i problemi di attribuzione con estrema cautela. Pur non sentendomi di condividere l'eventualità, prospettata da Pecci, di trovarci di fronte ad una prima prova autografa del giovane Girolamo Santacroce, ritengo comunque validi i confronti istituiti dallo studioso tra i volti dei cherubini intagliati nel marmo eucaristico e quelli che volteggiano intorno al gruppo della Vergine col Bambino effigiati nell'ancona di Sant'Aniello a Caponapoli [fig. 215]: simili appaiono il trattamento dei capelli e quello delle ali dispiegate attorno ai volti, contraddistinti dalle guance piene e dalla fronte alta; tuttavia, guardando sempre al monumento napoletano, se spostiamo l'attenzione sui due angeli oranti possiamo cogliere il divario tra il marmo di Postiglione e il *modus operandi* del Santacroce.<sup>505</sup>

D'accordo con Pecci, anch'io ritengo che, tra i manufatti tipologicamente affini, è l'anonimo e frammentario tabernacolo del Museo Pomarici Santamari di Gravina di Puglia (Bari) [fig. 217] ad offrire un valido confronto stilistico e iconografico per la

<sup>501</sup> G. Pecci, *Marmi gentili e devozione* cit.; preceduto da alcune anticipazioni sull'argomento in Idem *Un'opera d'arte rinascimentale a Serre* cit., pp. 52-53; Idem, *Tra scultura e devozione* cit., pp. 46-48

<sup>502</sup> V. Bracco, *La storia di Petina* cit., pp. 27-28; C. Giarla, *Artisti tra gli Alburni nel Cinquecento* cit., pp. 46-48.

<sup>503</sup> G. Arduino, *Maestro Bartolo da Petina* cit., p. 13.

<sup>504</sup> G. Pecci, *Marmi gentili e devozione* cit., p. 21.

<sup>505</sup> Per un'approfondita analisi del monumento di Caponapoli si rimanda a R. Naldi, *Girolamo Santacroce* cit., pp. 17-19. Naldi ritiene verosimile restringere l'ambito cronologico di riferimento dell'opera tra 1517 e il 1524.

nostra custodia sacramentale.<sup>506</sup>

---

<sup>506</sup> G. Pecci, *Marmi gentili e devozione* cit., pp. 25 e 30. Il frammento pugliese, proveniente dalla Cattedrale di Gravina, è pubblicato in R. Mavelli, *“Episodi” di cultura rinascimentale in Puglia* cit., p. 75; per la Mavelli la paternità dell’opera andrebbe ricercata nella cerchia dell’Ordóñez.

62.

TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 218]

Napoli, Castellammare di Stabia

Concattedrale di Maria Santissima Assunta e San Catello, Cappella del Santissimo Sacramento

1518

Bottega di Andrea Ferrucci

Marmo

cm 140 x 93

Stato di conservazione: discreto

P(ETRVS) DE FLORES EP(ISCOPVS) STABIEN(IS) A(NNO) D(OMINI)  
MDXVIII

Scolpita nel fregio della trabeazione

Stemma della famiglia de Flores scolpito nel peduccio

*Cinque fiordalisi nei punti equipollenti del campo (2,1,2), alla bordura corrente intorno all'arma e caricata da otto croci di S. Andrea (3,2,2,1). Lo stemma è timbrato da una mitria vescovile.*

Questo pregevole tabernacolo a muro, conservato nella Cappella del Santissimo Sacramento della Concattedrale di Castellammare di Stabia, fu commissionato, come ricordano l'iscrizione e lo stemma, dal vescovo Pietro de Flores (†1540) nell'anno 1518.<sup>507</sup>

---

<sup>507</sup> Sulla figura del presule Pietro de Flores, che resse l'antica diocesi di Castellammare di Stabia dal 1510 al 1536, si leggano F. Ughelli, *Italia sacra sive de Episcopis Italiae et insularum adjacentium*, VI, Apud Sebastianum Coleti, Venetiis 1720, colonna 662; *Della città di Stabia, della chiesa stabiana e de' suoi vescovi. Opera postuma di mons. F. Pio Tommaso Militante*, a cura di Giacinto Maria

Due lesene decorate con motivi a candelabre affiancano lo scomparto principale, in cui è raffigurato il fondo di una tribuna basilicale con volta a lacunari impreziositi da rosette e con pavimento a gradoni in fuga prospettica verso il vano centrale. Quest'ultimo ha la forma di un portale timpanato, ai lati del quale sono disposti due elegantissimi angeli atteggiati con riverenza in adorazione del Santissimo Sacramento. La colomba dello Spirito Santo, risparmiata al di sotto della volta cassettonata, doveva costituire il collegamento logico tra la custodia e il suo perduto fastigio, che ospitava, verosimilmente, la figura in busto del Padre Eterno benedicente. Nel peduccio due cornucopie affiancano lo stemma del committente coronato dalla mitria vescovile. La trabeazione presenta una cornice riccamente decorata con ovoli e fuserole, mentre nel fregio è scolpita una teoria composta da tre teste di cherubini.

L'analisi dei materiali e quella dei caratteri epigrafici rivelano che il marmo in cui è incisa l'iscrizione dedicatoria e la cornice posta tra il pannello principale e il peduccio del tabernacolo sono stati aggiunti di recente, in sostituzione dell'originaria predella in cui erano riportati il nome del committente e l'anno di esecuzione dell'opera, proprio come nel tabernacolo della chiesa di San Giorgio a Postiglione [cat. 61; fig. 214], realizzato nel 1517 sulla base del medesimo modello compositivo da cui discende l'opera di Castellammare.

La custodia eucaristica, in discrete condizioni di conservazione, è attualmente murata nella parete settentrionale della Cappella del Santissimo Sacramento, dove fa da *pendant* ad un repositorio per olî santi, di fattura settecentesca, sistemato nella parete opposta. Il nostro tabernacolo fu realizzato nel 1518 per servire la terza delle quattro cattedrali di Castellammare di Stabia, «sitam et positam in eadem civitate et proprie ubi dicitur lo vaglio, iuxta Castrum», nei pressi, cioè, del Castello Angioino.<sup>508</sup> Danneggiata dal terremoto del 1456, nel 1584 la fabbrica ecclesiale, dopo un primo tentativo di ricostruzione che nel 1517 vide coinvolto l'architetto Giovanni Donadio detto di Mormanno,<sup>509</sup> fu venduta dal vescovo Ludovico

---

d'Avitaya Rapicano, II, Pe' tipi di Saverio Giordano Napoli 1836, pp. 109-110, in cui è trascritta anche la perduta epigrafe sepolcrale del De Flores.

<sup>508</sup> Sulle vicende delle quattro cattedrali stabiesi cfr. G. Celoro Parascandolo, *Castellammare di Stabia*, Tipografia Antonio Cortese, Napoli 1965, pp. 117-133; G. D'Angelo, *I luoghi della memoria*, Eidos, Castellammare di Stabia (Napoli) 1994, pp. 57-63.

<sup>509</sup> *L'archivio storico comunale 1513-1946*, a cura di G. D'Angelo, M. Di Maio, A. Di Martino,

Maiorana, «con riserva di lapidi e antiche fabbriche», al fine di edificare una nuova cattedrale (quella attuale) in Piazza Municipio.<sup>510</sup> È qui che fu trasferito il tabernacolo, nel frattempo donato all'Arciconfraternita del Santissimo Corpo di Cristo e dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista, costituita intorno al 1542; un manoscritto del 1716, infatti, ricorda la custodia in marmo «in un muro dell'Arciconfraternita del Corpo di Cristo», ovvero sistemata in una cappella della navata sinistra scambiata poi dalla stessa Compagnia con il sacello organizzato tra il 1750 e il 1755 *in cornu Evangelii*.<sup>511</sup> Da questa sede il manufatto rinascimentale è pervenuto infine nell'attuale Cappella del Santissimo Sacramento, costruita tra il 1875 e il 1897, quando al primitivo impianto planimetrico della chiesa fu aggiunta la crociera.<sup>512</sup>

Ricordata dall'erudito locale Giovanni Celoro Parascandolo come «un artistico ciborio marmoreo» fatto realizzare dal vescovo Pietro de Flores «per la terza cattedrale nell'anno 1518,<sup>513</sup> è merito di Fabio Speranza se quest'opera, interpretata quale prodotto della bottega napoletana di Andrea Ferrucci, è stata resa nota agli studi di settore attraverso un esaustivo saggio, che ad oggi costituisce una delle rare pubblicazioni a carattere monografico dedicate ai marmi eucaristici della Campania.<sup>514</sup>

L'ottima lettura stilistica proposta dallo studioso è supportata dagli stringenti confronti messi in evidenza tra il manufatto di Castellammare e «alcune decorazioni degli archi della Cappella di Andrea Carafa di Santa Severina nella chiesa di San Domenico Maggiore» in Napoli; in particolare, nota Speranza, «l'angelo in primo piano a destra del tabernacolo stabiese è un'autentica trasposizione del rilievo raffigurante il segno zodiacale della Vergine scolpito in un riquadro del sottarco di sinistra della cappella napoletana» [fig. 219]: la perfetta sovrapposibilità delle

---

Tipografia De Martino, Castellammare di Stabia (Napoli) 1982, pp. 58-59.

<sup>510</sup> G. Celoro Parascandolo, *Castellammare di Stabia* cit., p. 119; G. D'Angelo, *I luoghi della memoria* cit., p. 58.

<sup>511</sup> G. Celoro Parascandolo, *Castellammare di Stabia* cit., p. 121; G. D'Angelo, *I luoghi della memoria* cit., pp. 19-20.

<sup>512</sup> G. Celoro Parascandolo, *Castellammare di Stabia* cit., p. 119; G. D'Angelo, *I luoghi della memoria* cit., p. 63.

<sup>513</sup> G. Celoro Parascandolo, *Castellammare di Stabia* cit., p. 108.

<sup>514</sup> F. Speranza, *Un tabernacolo della bottega di Andrea Ferrucci* cit., pp. 109-120; preceduto da una segnalazione in Idem, *Nella cerchia napoletana di Bartolomé Ordóñez* cit., p. 116 nota 13.

fisionomie, eleganti e slanciate, la stessa espressione un po' cupa dei volti, ma soprattutto il medesimo drappeggio delle vesti, che, smosse dal vento, assumono un caratteristico andamento serpentinato lungo i bordi – quasi un vezzo caratteristico del nostro scultore – permettono di «ascrivere senza alcuna riserva i due rilievi di Napoli e di Castellammare di Stabia ad una medesima mano».<sup>515</sup>

Stando alla testimonianza cinquecentesca dell'umanista napoletano Pietro Summonte,<sup>516</sup> il cantiere della cappella consacrata a San Martino di Tours, voluta da Andrea Carafa conte di Santa Severina per ospitare la propria tomba e quella dedicata ai genitori, Galeotto e Rosata di Pietramala, fu inizialmente gestito da Andrea Ferrucci – forse fin dal 1508, anno della fondazione del sacello – e, alla vigilia del suo definitivo ritorno a Firenze, da questi lasciato in consegna all'allievo e collega Romolo Balsimelli da Settignano, documentato nella fabbrica di San Domenico tra il 1512 e il 1515 quale autore, insieme a due anonimi aiuti, della decorazione scultorea degli archi dei muri della cappella.<sup>517</sup>

È grazie ad un fondamentale studio di Francesco Caglioti se si è fatta un po' di luce attorno alla personalità artistica del Balsimelli, al quale una lettura superficiale delle fonti d'archivio aveva in passato indotto la critica a riferire, oltre alla decorazione dei suddetti archi, pure la tomba di Galeotto Carafa e Rosata di Pietramala.<sup>518</sup> Persuaso dall'idea che Romolo fosse effettivamente l'autore del monumento funerario, e notando l'incompatibilità tra lo stile di quest'ultimo e quello spiccatamente fiorentino degli archi, in un primo fugace intervento sul tabernacolo Speranza «aveva lasciato orbitare genericamente la scultura [il tabernacolo, appunto] tra i marmi assegnabili alla cerchia» piuttosto che al maestro di Settignano in persona.<sup>519</sup>

Tuttavia, restituita giustamente da Caglioti la Tomba Carafa a Cesare Quaranta, originario di Cava dei Tirreni, il nome del Balsimelli come possibile autore degli

---

<sup>515</sup> F. Speranza, *Un tabernacolo della bottega di Andrea Ferrucci* cit., p. 110.

<sup>516</sup> P. Summonte, *Lettera a Marcantonio Michiel* cit., p. 168.

<sup>517</sup> G. Filangieri, *Documenti* cit., III, pp. 29-33; Idem, V, p. 24.

<sup>518</sup> F. Caglioti, *Due Virtù marmoree del primo Cinquecento napoletano* cit., p. 347. Sulla questione Balsimelli-Quaranta cfr. anche in questo volume: VI.4, *Tabernacoli e altri frammenti eucaristici da aggiungere al catalogo di Cesare Quaranta*.

<sup>519</sup> F. Speranza, *Nella cerchia napoletana di Bartolomé Ordóñez* cit., p. 116 nota 13; così come R. Naldi *Andrea Ferrucci* cit., p. 152 nota 59, al quale l'opera era stata segnalata da Speranza stesso. La citazione è tratta da F. Speranza *Un tabernacolo della bottega di Andrea Ferrucci* cit., p. 112.

archi di San Domenico e del tabernacolo di Castellammare torna ad essere un'ipotesi possibile. Ad oggi, però, mancano ancora precisi riscontri figurativi necessari per individuare lo stile di questo scultore, per cui è più giusto continuare ad ascrivere l'opera stabiese ad un anonimo artista dell'*entourage* di Andrea Ferrucci, forse attivo accanto al capobottega anche nella lavorazione dell'ancona marmorea della Madonna Bruna per la chiesa napoletana del Carmine,<sup>520</sup> così come propone Speranza attraverso un accostamento tra gli stessi angeli oranti di Castellammare e la *Sibilla frigia* [fig. 220] nella nicchia alla sinistra (di chi guarda) della *Resurrezione di Cristo* nell'ancona carmelitana.<sup>521</sup>

---

<sup>520</sup> Al termine di una lunga e contorta vicenda attributiva, la pala è stata felicemente restituita al Ferrucci da Riccardo Naldi (*Andrea Ferrucci* cit., pp. 117-141).

<sup>521</sup> F. Speranza *Un tabernacolo della bottega di Andrea Ferrucci* cit., pp. 112-113.

**63.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 221]**

Napoli, Vico Equense, frazione di Pacognano

Chiesa della Natività della Beata Vergine Maria, murato nell'abside *in cornu Evangelii*

Primo quarto del XVI secolo (*post* 1519)

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 96,5 x 69

Stato di conservazione: discreto

AD AETERNI DEI OPT(IMI) · MAX(IMI) · GLORIAM

Scolpita nella cornice della trabeazione

NAR(DVS) : ANT(ONIVS) · POR(TÆ) · CAE(SAREÆ) · M(AIESTATIS) · A  
MAND(ATIS) · SCR(IPTOR) · POS(VIT)

Scolpita nella base

Stemma della famiglia Della Porta scolpito nel fastigio

*Porta aperta posta su uno scalino*

Nell'abside della parrocchia di Pacognano – una frazione di Vico Equense – consacrata alla Natività della Beata Vergine Maria, alla destra liturgica rispetto all'altare maggiore, è murato un tabernacolo eucaristico di epoca rinascimentale che funge, come riferisce l'iscrizione della porticina metallica, da edicola per l'olio degli infermi.

La tavola centrale, compresa tra due mezze colonne di ordine ionico, ospita una



coppia di angeli oranti disposti ai lati del vano eucaristico, al quale è stato dato la forma di una finestra cimata da un elegante timpano e sorretta idealmente da una testa di cherubino. L'inusuale coronamento innestato sulla trabeazione del tabernacolo è costituito da un frammento marmoreo ridotto a due volute congiunte nello stemma a testa di cavallo con l'emblema della famiglia Della Porta; questo elemento potrebbe aver costituito in origine parte del peduccio posto a sostegno dell'edicola, poi trasformato in fastigio (e con una rotazione di 180°) per lasciare posto alla mensola di servizio, aggiunta in occasione di un tardo rimontaggio dell'opera [fig. 222].<sup>522</sup>

Fortunatamente, nonostante il cambio di funzione e i rimaneggiamenti subiti, il tabernacolo conserva ancora l'originario corredo epigrafico, diviso tra il fregio della trabeazione e la base; è l'iscrizione incisa in quest'ultima parte ad assegnare la committenza del marmo a Nardo Antonio della Porta († *post* 1576), padre del celebre umanista Gian Battista, familiare di Carlo V re di Napoli, scrivano di mandamento presso la Regia Camera della Sommaria e maestro d'atti civili per la Gran Corte della Vicaria.<sup>523</sup> La famiglia Della Porta, annoverata dalle fonti antiche tra le più importanti della città di Vico Equense, visse nel casale di Pacognano in una villa – ancora esistente – ubicata a pochi passi dalla chiesa della Natività di Maria; pertanto non stupisce che Nardo Antonio svolgesse un ruolo attivo nella dotazione degli arredi liturgici della piccola parrocchia di periferia, commissionando la custodia per l'Eucarestia e, secondo quanto riportato dall'erudito Luigi De Gennaro, che attingeva

---

<sup>522</sup> L'ipotesi del rovesciamento del frammento marmoreo trova almeno due conferme: la prima consiste nel fatto che nella tipica impaginazione architettonica dei tabernacoli a parete lo stemma del committente trova quasi sempre posto nella predella o nel peduccio, mai nel fastigio; la seconda è data dall'analisi dello stemma, che risulta capovolto rispetto al suo corretto orientamento. Per lo stemma della famiglia Della Porta si rimanda al codice seicentesco della BNN, ms. X.A.45, cc. 66 e 81.

<sup>523</sup> Alcune notizie su Nardo Antonio della Porta si trovano in V. Donnorso *Memorie istoriche della fedelissima ed antica città di Sorrento*, Nella stamperia di Domenico Roselli, Napoli 1740, pp. 217-218; G. Canzano Avarna, *Cenni storici sulla nobiltà sorrentina*, Tipografia editrice, Sant'Agnello 1880, pp. 81-82; G. Parascandolo, *Notizie autentiche sulla famiglia di Giovan Battista della Porta*, Officina tipo-litografica E. Paperi, Napoli 1903, pp. 11-55; A. Trombetta, *Vico Equense e il suo territorio*, La Monastica, Casamari 1997, pp. 395-398. Molte altre si possono ricavare dalla lettura degli inediti manoscritti novecenteschi di Baldassarre Ferraro conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli. Ferraro segnala alcuni documenti (i cui originali sono andati perduti nell'incendio di San Paolo Belsito nel 1943) riguardanti il nobile Della Porta, tra i più interessanti dei quali si segnalano quelli relativi all'acquisto di galere per il trasporto di merci; cfr. ASNA, ms. Ferraro, b. I, inc. 16, pp. 2-ss; b. III, inc. 35, pp. 80-106.

da una perduta visita pastorale, anche una pala per l'altare maggiore.<sup>524</sup>

In assenza di riferimenti diretti, un punto fermo per stabilire l'epoca di realizzazione del tabernacolo si ricava dalla stessa iscrizione, la quale, ricordando Nardo Antonio in qualità di “Cæsareæ maiestatis a mandatis scriptor”, ovvero di funzionario di Carlo d'Asburgo, re di Napoli dal 1516 e “Sacro Romano Imperatore” dal 1519, permette di fissare un termine *ante quem non* proprio in quest'ultima data.<sup>525</sup> Per ragioni stilistiche, non credo che la cronologia possa essere fatta slittare oltre la fine del terzo decennio del Cinquecento.

A partire dal 1790 l'antica parrocchia della Natività della Beata Vergine Maria fu sottoposta ad un imponente rifacimento, che trasformò la primitiva fabbrica, di modeste dimensioni e dotata di soli tre altari, in una chiesa più ampia, caratterizzata da un impianto planimetrico a tre navate con transetto e abside sormontata da una cupola; il nostro arredo liturgico, dunque, potrebbe provenire dalla precedente costruzione ed essere identificato nel «loculo eleganter constructo exciso marmore» adibito alla conservazione dell'olio degli infermi e segnalato «prope altare maius in cornu Evangelii» nel 1698 dal vescovo Francesco Verde in occasione di una visita pastorale.<sup>526</sup>

---

<sup>524</sup> Secondo quanto riportato da Luigi De Gennaro, (*Vico Equense ed i suoi villaggi*, Presso Luigi Lubrano, Napoli 1929, p. 233), il «quadro colle armi dei Della Porta» fu rimosso su ordine del vescovo Luigi de Franchis nel 1608. Negli atti di santa visita fatti redigere prima di questa data non risulta mai segnalata la tavola con lo stemma dei Della Porta. È certo, invece, che Nardo Antonio, nel 1549, nella chiesa napoletana di San Lorenzo Maggiore Napoli fondò una cappella dedicata alla Concezione della Beata Vergine (G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, Napoli, II, 1884, p. 81); l'iscrizione dedicatoria che poteva leggersi nella cappella è così registrata da Cesare d'Engenio Caracciolo (*Napoli Sacra*, Per Ottavio Beltrano, Napoli 1623, p. 106): *Mariæ Virgini Aeterni Dei Matri / Nulla labe humana conceptæ / Nardus Antonius Porta D. A. D. 1549*.

<sup>525</sup> Il privilegio col quale Nardo Antonio della Porta fu nominato scrivano di mandamento del re è trascritto in un volume della Cancelleria del Consiglio Collaterale, conservato presso l'Archivio de la Corona de Aragón, ed stato pubblicato in R. Sicilia, *Un Consiglio di spada e di toga. Il Collaterale napoletano dal 1443 al 1542*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2010, pp. 137-139, nota 43.

<sup>526</sup> ADS, Fondo dell'antica diocesi di Vico Equense, *Sante visite*, Francesco Verde, 1698, cc. n. nn. [2r].

Da quanto riferito nei registri delle visite pastorali dal vescovo Antonio Sacra (ADS, Fondo dell'antica diocesi di Vico Equense, *Sante visite*, Antonio Sacra, 1578, c. 424v: «Visitavimus custodiam Sanctissime Eucharistie sed invenimus quod in dicta ecclesia non conservatur et custodia ipsa est inepta [...]»), e successivamente anche dal vescovo Paolo Regio (ADS, Fondo dell'antica diocesi di Vico Equense, *Sante visite*, Paolo Regio, 1584, c. 492r: «Invenimus altare decenter ornatum prout in precedenti visitazione: in illo non conservatur Sanctissimum Sacramentum, cum comode possit haberi in ecclesia parochiali Sancti Petri de Fornacella»), apprendiamo che nella chiesa della Natività della

64.

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 224]**

Salerno, Cava dei Tirreni

Chiesa della Santissima Annunziata

1520-30 c.

Scultore napoletano

Marmo

cm 73 x 51

Stato di conservazione: mediocre

AVE · HOSTIA · INTACTA / VERA · CARO · CHR(IST)I · FACTA

Scolpita nella base

Stemmi scolpiti nelle paraste

*Troncato: nel campo un'aquila in posizione stante e con il volto spiegato abbassato; in punta un compasso aperto; sulla partizione una fascia caricata da tre fiori con quattro petali.*

È in un ambiente adiacente al transetto orientale della chiesa della Santissima Annunziata in Cava dei Tirreni che si conserva questo tabernacolo parietale reimpiegato *ab immemorabili* come fronte di un lavabo assemblato con elementi di spoglio di varia provenienza, oggi non più funzionante [fig. 223].

L'antica custodia eucaristica, di modeste dimensioni, è lavorata in un unico blocco di marmo; essa è composta dal pannello principale con la cella vegliata da due angeli oranti, dai pilastrini laterali decorati ciascuno con candelabre a motivi fitomorfi

---

Beata Vergine Maria per lungo tempo non si conservò più il Sacramento, che all'occorrenza veniva prelevato dalla chiesa di San Pietro nel vicino casale di Fornacella.

originati dallo stemma del committente, dal basamento recante l'iscrizione in onore del Santissimo e dal sistema di coronamento comprendente la trabeazione e il timpano, nel quale ultimo è scolpita la colomba dello Spirito Santo. L'apertura centrale è stata tamponata con un frammento marmoreo di fattura cinquecentesca raffigurante un mascherone, nel quale è ancora incassato il rubinetto metallico. Al momento del reimpiego, per essere posizionato al di sopra della vasca, il manufatto potrebbe aver perso il suo peduccio. La superficie litica appare danneggiata da sbreccature e dall'azione corrosiva dell'acqua.

La scarsa documentazione relativa alla chiesa dell'Annunziata, conservata presso l'Archivio della Curia arcivescovile di Cava dei Tirreni, non si è rivelata sufficiente per risalire alla collocazione primitiva dell'edicola, che, in assenza di una cappella preposta alla conservazione dell'Eucarestia, doveva essere murata nel presbiterio in prossimità dell'altare maggiore. Per l'assenza di opportuni riscontri non si è potuto individuare neanche il personaggio, committente dell'opera, a cui appartenne lo stemma scolpito nelle paraste; tuttavia, è opportuno segnalare che gli emblemi del compasso e dell'aquila combinati all'interno dello scudo sono gli stessi simboli araldici utilizzati – variamente associati con altre figure – dai diversi rami dei Ferrara:<sup>527</sup> un ceppo di questa famiglia, da cui ebbero origine diverse generazioni di maestri fabbricatori, visse proprio a Cava dei Tirreni nel casale della Santissima Annunziata, ed esercitò il diritto di patronato su almeno due cappelle gentilizie poste all'interno dell'omonima chiesa in cui si conserva il nostro tabernacolo.<sup>528</sup>

Nella fisicità robusta, nella posa incrociata delle braccia, nel ventre gonfio e nelle capigliature serpentine dei due angeli oranti [fig. 225] mi sembra di scorgere delle affinità, seppur vaghe, con le due figure angeliche scolpite nel tergo dell'altare opistografo dell'Abbazia di Montevergine [cat. 79; fig. 268], e più in generale con i

---

<sup>527</sup> Nel corso delle mie ricerche ho consultato diversi stemmari della nobiltà del Regno di Napoli, ma in nessuno di essi sono riuscita a recuperare una raffigurazione riprodotte lo stesso emblema araldico scolpito in questo tabernacolo. Ringrazio il dottore Alfredo Franco e lo studioso di memorie cavesi Salvatore Milano per avermi suggerito il possibile legame tra lo stemma e la famiglia Ferrara.

<sup>528</sup> Nella relazione pastorale stesa dal vescovo Girolamo Lanfranchi il 18 gennaio 1649 (Archivio della Curia arcivescovile di Cava dei Tirreni, *Sante visite*, Girolamo Lanfranchi, 1648-49, cc. n. nn. [cc. 29v e 31r]) sono ricordate la Cappella della Natività di Nostro Signore di patronato di Didaco Ferrara e la Cappella della Madonna del Soccorso posta sotto il patronato di Fabrizio Ferrara. Alcuni documenti riguardanti l'attività dei maestri fabbricatori appartenenti a questa famiglia sono registrati in G. Filangieri, *Documenti cit.*, V, pp. 201-202.

modi di Bartolomé Ordóñez. La presenza di questi stilemi spinge ad ancorare la cronologia della custodia cavese approssimativamente al terzo decennio del Cinquecento; l'arredo in questione dovette comunque essere realizzato tra il 1506 e il 1538, ovvero nell'epoca compresa tra l'anno di fondazione e quello della consacrazione della chiesa dell'Annunziata.<sup>529</sup>

---

<sup>529</sup> Per la chiesa della Santissima Annunziata cfr. O. Casaburi, *Raccolta di notizie storico-topografiche sull'antica e distrutta città di Marcina [...]*, Presso R. Marotta e Vanspandocci, Napoli 1829, p. 116; P. di Notargiacomo, *Memorie istoriche e politiche sulla città della Cava dal suo nascere sino alla fine del secolo XVI*, Dalla Tipografia del R. Albergo de' Poveri, Napoli 1831, p. 28; A. Della Porta, *Cava sacra*, Arti grafiche ditta E. Di Mauro, Cava dei Tirreni, 1965, p. 233; A. Carraturo, *Ricerche storico-topografiche della città e territorio della Cava*, II, Di Mauro Editore, Cava dei Tirreni (Salerno) 1976, pp. 302-303.

**65.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 226]**

Salerno, Ogliastro Cilento, frazione di Eredita

Chiesa di San Giovanni Battista, collocato sull'altare maggiore

1520-40 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 118 x 60

Stato di conservazione: mediocre

Questo tabernacolo a parete è stato reimpiegato per coprire il prospetto principale del ciborio svettante al di sopra dell'altare maggiore della chiesa di Ogliastro Cilento consacrata a San Giovanni Battista.<sup>530</sup> La mensa è un lavoro del XX secolo e nella sua struttura è stato inglobato il tempietto eucaristico, assemblato, forse, già in epoca precedente.

Due paraste, ornate con rilievi raffiguranti gli strumenti della Passione di Cristo e culminanti in capitelli fogliati, chiudono ai lati la tavola principale riproducente un edificio ecclesiale, nel cui fondo è aperta la custodia per il Santissimo. Il ricetto ha la forma di un portale ed è sormontato da una lunetta, che ospita Cristo in pietà; i pennacchi risparmiati dal fastigio lunettato sono impegnati da genietti alati con fiaccole ardenti. Al soffitto a lacunari è sovrapposta la colomba dello Spirito Santo, resa ad altorilievo e con tratti di suggestivo naturalismo. Dalle arcate scavate nelle pareti laterali, invece, provengono i due angeli adoranti in posa stante che affiancano la cella sacramentale [fig. 227]. Il tabernacolo culmina in una lunetta schiacciata con sbacellature, e in basso si conclude con una predella decorata con festoncini vegetali

---

<sup>530</sup> Su Eredita e la chiesa di San Giovanni Battista cfr. M. Del Verme, *Origine e storia di: Ogliastro Cilento, Eredita e Finocchito, Cicerale e Monte*, Tip. Caridi, Capaccio Scalo 1986, pp. 11-14.

e sorretta da due mensole e da una testa di cherubino.

Lo stato di conservazione del marmo è mediocre: pur avendo mantenuto inalterato il suo assetto originario, esso appare danneggiato da evidenti sbreccature e lacune, alcune delle quali interessano le ali degli angeli oranti e il braccio destro del Cristo in pietà.

L'assenza di attestazioni documentarie e la mancanza di termini immediati di confronto non rendono affatto giustizia alla buona qualità artistica che contraddistingue questo pezzo. Certamente il tabernacolo di Ogliastro Cilento fu scolpito nel Cinquecento già fatto, forse nel secondo ventennio del secolo, da un maestro esperto e dotato, che mostra grande precisione e cura nella resa dei dettagli decorativi. Nelle espressioni e nel panneggio dei chitoni delle due figure oranti sono evidenti tratti di modernità raramente riscontrabili negli altri tabernacoli e altari eucaristici messi insieme in questo catalogo.

**66.**

**ANCONA EUCARISTICA** [fig. 228]

Caserta, Santa Maria Capua Vetere

Chiesa di Santa Maria Maggiore, Cappella del Santissimo Sacramento

1520-40 c.

Ignoto scultore siciliano

Marmo

cm 300 x 200 c.

Stato di conservazione: buono

QVI / MANDVCAT / HVNC PANEM / VIVET / IN / AETERNVM.

Questa monumentale pala eucaristica, unica per dimensioni e composizione in tutta la Campania, si conserva nella chiesa collegiata di Santa Maria Maggiore in Santa Maria Capua Vetere, elevata al di sopra di un altare eseguito nel 1806 dal maestro marmorario Gennaro di Lucca, in occasione del rifacimento architettonico della Cappella del Santissimo Sacramento.<sup>531</sup>

L'ancona riproduce nel comparto centrale lo spazio di una tribuna coperta a botte; dalle arcate aperte nelle pareti laterali sopraggiungono due angeli che sorreggono il tabernacolo a forma di pisside, vero fulcro visivo della composizione, stagliato su un fondo stellato e sormontato da due piccoli angeli in volo. Sotto il ciborio, un'iscrizione incisa in una tabella rettangolare ricorda il pane eucaristico, viatico per la vita eterna. Paraste scanalate e rudentate scandiscono lo spazio dei montanti laterali occupati da nicchie che accolgono l'una San Pietro [fig. 229], l'altra San

---

<sup>531</sup> S. Casiello, A.M. Di Stefano, *Santa Maria Capua Vetere: architettura e ambiente urbano*, Editoriale Scientifica S.r.l., Napoli 1980, p. 81.



Paolo [fig. 230];<sup>532</sup> al di sopra dell'alta trabeazione, in corrispondenza di tali pannelli laterali insistono le immagini degli evangelisti Luca e Giovanni, accompagnati ciascuno da un candelabro. Sormonta il pannello centrale una complessa cimasa composta da una lunetta lavorata a conchiglia con la colomba dello Spirito Santo, affiancata da due candelieri e conclusa superiormente dall'immagine del Cristo pantocratore. Nel mezzo del basamento del repositorio è ospitato un rilievo raffigurante l'episodio del Sacrificio di Isacco, mentre gli scomparti minori e i quattro plinti delle paraste sono decorati con ricche ghirlande ed encarpi.

Il marmo è in buono stato di conservazione e appare completato con rifiniture dorate.

Presentato da Giuseppe De Bottis, in occasione del Congresso eucaristico svoltosi a Capua nel 1929, come «un ricordo marmoreo dell'epoca del Rinascimento», genericamente affine ai lavori di Benedetto da Maiano,<sup>533</sup> il manufatto è stato sottoposto all'attenzione della critica nel 2001 da Francesca Amirante, la quale a riguardo dell'ancona in oggetto scriveva: «non troviamo a Napoli nulla di simile e va detto che al di là della tipologia non è cosa agevole anche dal punto di vista stilistico proporre confronti»; ma, nella stessa sede bibliografica, la studiosa ventilava «l'ipotesi di un inserimento di quest'opera nella bottega del Balsimelli, nella fase tarda della sua attività, lungo gli anni venti del Cinquecento»,<sup>534</sup> e a supporto di tale attribuzione suggeriva dei confronti con alcuni marmi all'epoca ritenuti proprio del Balsimelli, ma restituiti nel 2004 da Francesco Caglioti allo scultore Cesare Quaranta di Cava dei Tirreni.<sup>535</sup> Il collegamento della pala eucaristica di Santa Maria Capua Vetere con Romolo Balsimelli, artista originario di Settignano, è stato ribadito nel

<sup>532</sup> La spada in metallo è stata posta in sostituzione di quella originaria in marmo, che aveva la lama orientata verso l'alto.

<sup>533</sup> G. De Bottis, *Un ricordo marmoreo dell'epoca del Rinascimento in onore dell'Eucarestia nella prima chiesa di Capua antica*, in *Il primo congresso eucaristico dell'Archidiocesi di Capua, 8-13 maggio 1929*, Tipografia Cons e di Lauro, Napoli 1929, p. 57.

<sup>534</sup> F. Amirante, *La scultura del '500* cit., pp. 127-133, figg. 34-43.

<sup>535</sup> F. Caglioti, *Due Virtù marmoree del primo Cinquecento napoletano* cit, p. 354. I marmi napoletani che l'Amirante ha posto a confronto con l'ancona di Capua Vetere sono: il gruppo di santi entro nicchie conservati nei Sotterranei Gotici del Museo di San Martino, ma provenienti dalla chiesa di Santa Maria della Salute; tre sculture a figura intera (*Santa Caterina d'Alessandria*, *San Francesco d'Assisi*, *Santa Chiara* già parte del monumento funebre di Caterina della Ratta in San Francesco delle Monache, come chiarito poi da F. Caglioti, *Due Virtù marmoree del primo Cinquecento napoletano* cit., p. 354 num. 21, p. 357 nota 49) esposte nel coro della chiesa di Santa Chiara e la tomba di Vito Pisanello ubicata, invece, nella chiesa di San Lorenzo Maggiore.

2002 da Riccardo Naldi.<sup>536</sup>

Sulla scorta di quanto emerso da un confronto con il mio relatore, Francesco Caglioti, vorrei proporre una lettura alternativa per spiegare la difficoltà, lamentata pure da Francesca Amirante, di rintracciare a Napoli – e più in generale in Campania, o addirittura nel Mezzogiorno peninsulare – validi confronti per il monumento in oggetto, la cui corretta interpretazione, a mio avviso, è stata condizionata dal “pregiudizio” topografico. Lo stile e ancor più la tipologia della grande macchina liturgica denunciano chiaramente una provenienza siciliana, essendo essa molto vicina alla tradizione degli altari – eucaristici e non – scolpiti in gran numero da Antonello Gagini e dal suo seguito, e di cui numerosi esemplari si conservano ancora disseminati per le chiese della Sicilia nord-orientale. Uno schema compositivo molto simile contraddistingue, ad esempio, l’ancona del Corpus Domini (1557) eseguita da Baldassarre Massa per la chiesa di Gesù e Maria ad Alcamo (Trapani).<sup>537</sup>

L’anonimo maestro che lavorò all’ancona di Capua Vetere – forse nel secondo decennio del Cinquecento – è uno scultore di un certo temperamento, che tratta con decisione la massa plastica, esprimendosi attraverso cifre stilistiche molto peculiari e molto vicine agli esiti della produzione siciliana del carrarese Francesco del Mastro, documentato dapprima a Carrara e poi a Palermo, dove operò associato a Bartolomeo Berrettaro e anche ad Antonello Gagini.<sup>538</sup>

Ma l’attribuzione di quest’opera al momento resta per me un problema aperto, così come, in assenza di fonti documentarie, appare impossibile stabilire se la nostra ancona sia stata eseguita per la Collegiata di Santa Maria Capua Vetere, oppure sia stata trasferita qui da altro luogo in tempi a noi più vicini; la sua presenza in chiesa pare sia accertabile solo dal 1766, quando fu accuratamente descritta dal vescovo Michele Maria Capece Galeota nel corso di una visita pastorale.<sup>539</sup>

---

<sup>536</sup> Riccardo Naldi, *Andrea Ferrucci* cit., p. 152 nota 59.

<sup>537</sup> H.W. Kruft, *Antonello Gagini und seine Söhne*, Bruckmann, München 1980, p. 428.

<sup>538</sup> Per il profilo biografico e artistico dello scultore si rimanda a C. Rapetti, *Storie di marmo* cit., pp. 55-58, e alla relativa bibliografia citata dalla studiosa.

<sup>539</sup> Si cita dalla trascrizione riportata in F. Amirante, *La scultura del '500* cit., p. 129.

67.

**LUNETTA CON PADRE ETERNO BENEDICENTE E CHERUBINI [fig. 231]**

Frammento: fastigio di tabernacolo parietale

Salerno, Minori

Chiesa di Santa Trofimenà, sagrestia

1520-40 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 64 x 93

Stato di conservazione: mediocre

HOC · EST · CORPUS · MEV(M)

Scolpita nel fregio dell'architrave

Questa lunetta, frammento superstite di un perduto tabernacolo eucaristico a parete, è conservata nella sagrestia della chiesa di Santa Trofimenà in Minori, dove appare sistemata a coronamento di un'edicola lignea con l'immagine della *Madonna del Latte*, elevata al di sopra degli armadi per gli arredi sacri. Non si hanno notizie della composizione da cui proviene questo fastigio, ma è verosimile ipotizzare che la sua attuale collocazione risalga alla metà del Settecento, quando fu ricostruito *ex novo* il primitivo edificio sacro, sorto per accogliere le reliquie della santa siciliana Trofimenà, ritrovate, secondo la tradizione, tra il VII e VIII secolo presso la spiaggia locale.<sup>540</sup>

---

<sup>540</sup> La chiesa basilicale di Santa Trofimenà era la cattedrale dell'antica diocesi di Minori, che fu incorporata nella sede metropolitana di Amalfi nel 1818; cfr. M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche* cit., II, p. 424-426; N. Franciosa, *La basilica di Santa Trofimenà ex cattedrale di Minori*, in *La Costa di Amalfi nel secolo XVIII. Incontro promosso dal Centro di Cultura e Storia Amalfitana (Amalfi 6-8 dicembre 1985)*, a cura di F. Assante, II, presso la Sede del Centro, Amalfi 1988, pp. 1047-1063.

In una cornice modanata, ornata da acroteri, è scolpita l'immagine in busto del Padre Eterno, con il globo crocifero impugnato nella mano sinistra e il braccio destro sollevato nell'atto della benedizione [fig. 232]. La figura, dall'espressione severa, è avvolta in un ampio mantello gonfiato dal vento; ai lati l'accompagnano due piccole testine alate. Ad un'esame diretto, la lunetta risulta ricavata in un blocco di marmo monolitico comprendente anche la cornice e il fregio su cui essa insiste. L'opera si presenta danneggiata da sbreccature lungo i bordi e da una lacuna in corrispondenza del braccio destro del Dio Padre e risulta, inoltre, mutila dell'acroterio di sinistra (guardando il manufatto). Entro il fregio, però, è ancora ben visibile l'epigrafe in onore del Corpo di Cristo.

Sulla base dei caratteri stilistici, che sembrano giovarsi della lezione dei due scultori spagnoli Bartolomeo Ordóñez e Diego da Silóe, per questo pezzo si può proporre una datazione compresa approssimativamente tra il 1520 e il 1540.

**68.**

**ANCONA DEL CORPO DI CRISTO [fig. 236]**

Sorrento

Cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo, Cappella Brancia

1522

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 169 x 119

Stato di conservazione: buono

HIC EST PANIS VIVVS QVI DE CELO DESCENDIT

Scolpita nel fregio della trabeazione

TIBI SALVTIS HVMANAE HOSTIA / EXIGVAM SEDEM HANC / MARIANVS  
BRANCIA DEDICAT / VT SIBI AD COELI REGIAM SIS VIATICVM / AN  
MDXXII

Scolpita nella predella

Stemmi della famiglia Brancia scolpiti nel basamento

*Branca di leone movente in scaglione rovesciato dal fianco sinistro dello scudo.*

Nella Cattedrale di Sorrento, nella prima cappella aperta nella navata settentrionale contando dal piedicroce, alle spalle dell'antico fonte battesimale è murata l'ancona del Corpo di Cristo, fatta realizzare, secondo quanto recita l'epigrafe, nel 1522 da Mariano Brancia, abate sorrentino.<sup>541</sup>

---

<sup>541</sup> Da un manoscritto del XVII secolo conservato presso la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, in cui sono raccolti i registi di alcuni perduti atti notarili rogati dai notai di Sorrento tra

Il frontespizio marmoreo poggia su una predella, al centro della quale, tra gli stemmi dei Brancia, sono scolpiti la data e il nome del committente; le lesene, decorate a candelabre e cimiate da capitelli corinzi (in quello di destra le volute hanno la forma di due delfini affrontati che si abbeverano in un vaso), sorreggono la trabeazione, conclusa con un cornicione fortemente aggettante e recante nel fregio un motto eucaristico. Al centro di questo sistema architettonico, al di sotto di un arco a tutto sesto riccamente decorato con motivi a palmette, cherubini ed encarpi, è scolpita una bella immagine di Cristo con la croce, che con l'indice destro indica il calice con l'Ostia, adagiato ai suoi piedi [fig. 237]. Il volto, incorniciato da lunghe ciocche lavorate a torciglioni ripartiti da una scriminatura centrale, ha l'espressione dolente; la bocca semiaperta lascia intravedere tra i baffi e la folta barba la chiostra dei denti. Ai lati del Salvatore sono disposti due angeli oranti [fig. 240-241], e i pennacchi risparmiati dall'arco sono riempiti da geni, la cui posa asseconda l'andamento della curvatura architettonica [fig. 239].

Pubblicata per primo da Roberto Pane nel 1977, l'ancona «di gusto toscano» è stata ricollegata, sebbene in forma dubitativa, dallo studioso allo scultore Giovan Tommaso Malvito sulla base di «qualche significativa analogia» tra il Cristo sorrentino e le omologhe figure della *Cappella Miroballo*, conservata in frammenti presso la chiesa di San Francesco a Quisisana in Castellammare di Stabia [cat. 30; fig. 132], e del *Monumento Vitaliano* (1497), ubicato nel chiostro piccolo di Santa Maria la Nova a Napoli [fig. 238].<sup>542</sup> Successivamente, nel 1992, Francesco Abbate, relegando il riferimento in una nota al testo del suo volume dedicato alla scultura napoletana del Cinquecento, ha giudicato l'artefice dell'*Ancona Brancia* vicino «alla cultura degli scultori dell'altare di Santa Maria la Bruna» nel Carmine Maggiore di Napoli, opera, quest'ultima, legata al tempo di Abbate al nome di Bartolomé

---

il 1499 e il 1577, apprendiamo che l'abate Mariano Brancia nel 1498 fu rettore della chiesa di Sant'Antonino e beneficiario delle chiese del Santissimo Salvatore e di San Valentino di Sorrento, e dal 1500 tutore del nipote Fabrizio; cfr. SNSP, *Fondo Capasso*, ms. XXVII.C.7, cc. 6r, 6v, 14v, 35r, 40v, 66v, 67r, 77v, 100v, 115r. Uomo colto e raffinato, l'abate Brancia intrattenne un rapporto di amicizia col poeta Pietro Gravina, che gli dedicò l'elegia *De genio Surrentino*; cfr. *l'Antologia poetica di umanisti meridionali*, a cura di A. Altamura, F. Sbordone, E. Sevidio, Società Editrice Napoletana, Napoli 1975, pp. 174-177.

<sup>542</sup> R. Pane, *Il Rinascimento* cit., II, p. 153. Il Cristo di Sorrento condivide con quello di Castellammare unicamente l'iconografia di tipo eucaristico, mentre non mi sembra esistano paralleli stilistici né iconografici con il frammento del *Monumento Vitaliano*, che raffigura un Cristo risorto.

Ordóñez, ma più tardi giustamente restituita al fiesolano Andrea Ferrucci da Riccardo Naldi.<sup>543</sup> In tempi più recenti è intervenuta sull'argomento Rita Mavelli, che in un contributo del 2005, trattando di alcuni tabernacoli rinascimentali della Puglia, ha richiamato l'attenzione sull'*Ancona Brancia*, presentandola come uno dei pochi casi di iconografia dell'*Effusio sanguinis* rintracciabili in Italia meridionale. Se, da un lato, un rapido censimento dei marmi di dedicazione eucaristica sopravvissuti nel Mezzogiorno smentisce la Mavelli, rivelando la grande diffusione del tema del Corpo e Sangue di Cristo, dall'altro è condivisibile l'osservazione della studiosa a riguardo della figura del Cristo di Sorrento, nella cui fisicità ha notato «un accrescimento in senso michelangiolesco», a mio giudizio riscontrabile anche nei geni dei pennacchi, vere e proprie citazioni iconografiche di alcuni ignudi dipinti da Michelangelo nella volta della Cappella Sistina.<sup>544</sup> Ultimo in ordine di tempo è il contributo di Teresa Avena, curatrice delle pagine dedicate alla Cappella Brancia nella breve guida del Duomo di Sorrento, edita nel 2011 da Arte'm. Avena, d'accordo col parere di Abbate, ha optato per un collegamento con l'ambito toscano, ipotizzando il coinvolgimento di «uno scultore che mostra di aver assimilato i modi della tarda maniera di Andrea Ferrucci».<sup>545</sup>

Dal ventaglio di proposte sopra citate credo si possa espungere senza molta esitazione l'attribuzione a favore di Giovan Tommaso Malvito, avanzata da Roberto Pane; essa, infatti, rispecchia l'atteggiamento critico che per anni ha condizionato la corretta comprensione della personalità artistica del Malvito *junior*, vittima del *topos* letterario del figlio d'arte capace di svecchiare e superare la cultura di matrice lombarda ereditata dal padre, sotto l'influenza rinnovatrice di Bartolomé Ordóñez e Diego De Silóe, e al quale tendenzialmente si restituivano tutte quelle opere – spesso assai diverse tra loro – di incerta attribuzione, contraddistinte da caratteri di

<sup>543</sup> F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento* cit., p. 84 nota 31. Non mi è stato possibile consultare la scheda della Cappella Brancia compilata da Fabio Speranza per la sua tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" nel 1991, la quale è citata invece da Abbate. Per l'ancona del Carmine si rimanda a R. Naldi, *Andrea Ferrucci* cit., pp. 117-14.

<sup>544</sup> R. Mavelli, *"Episodi" di cultura rinascimentale in Puglia* cit., p. 75 nota 29.

Il motivo decorativo dei geni posti a riempimento dei pennacchi ricorre con frequenza nelle cappelle e negli altari scolpiti a Napoli nel primo Cinquecento, ma tutti gli esempi a me noti sono figure alate tedofore o recanti palme o gli emblemi del committente. Non mi risulta, invece, che esista alcun altro caso associabile a quello di Sorrento, in cui alle allegorie si sostituiscono figure virili nude immortalate nell'atto di liberarsi o svolgere nastri di stoffa.

<sup>545</sup> T. Avena in *Il Duomo di Sorrento*, a cura di R. Middione, Arte'm, Napoli 2010, p. 28.

dirompente modernità rispetto alla scultura del Quattrocento. Più corretta appare l'ipotesi di quanti hanno letto nell'opera di Sorrento dei legami con la cultura di Andrea Ferrucci o più in generale con quella toscana del primo Cinquecento.

L'attuale sistemazione della pala, privata della mensa originaria, elevata su un alto basamento e seminascosta dall'incombente fonte battesimale, è il risultato di una serie di spostamenti subiti dall'opera nel corso dei secoli, dopo che essa fu rimossa dalla sua originaria collocazione. La cronistoria dell'altare eucaristico patrocinato dall'abate Mariano Brancia può essere agevolmente ricostruita attraverso la lettura incrociata di alcune fonti archivistiche e delle due memorie epigrafiche collocate rispettivamente nella parete laterale sinistra<sup>546</sup> e in quella destra dell'odierna Cappella Brancia.<sup>547</sup> Per consentire al lettore di seguire con agio la sequenza degli spostamenti, preferisco elencarli in forma sintetica, così come segue.

- Tra il 1390 e il 1410 l'arcivescovo Roberto Brancia (1390-1409) promosse la costruzione del coro che, alla maniera pretridentina, invadeva la navata maggiore della Cattedrale di Sorrento, e, a ridosso di esso, in prossimità della porta che consentiva l'accesso al recinto, fece innalzare una cappella dedicata alla Madonna del Soccorso.<sup>548</sup>

<sup>546</sup> QVEM NŌ EVEHIT AD ÆTHERA VIRTVS / EN ROBERTVS BRÂCIA, CŨ SVRRENT. DIOCES. / ANTISTES PRÆESSET, AMALPHIÆ CLER. SVM. / PONTIFICĒ EXORAVIT, VT SIBI EVM IN PRÆSVLĒ / CŌCESSISSET, (NÂM EIVS VIRTVTIS GLORIA, ET / VITÆ PROBITAS MVLTŌ EFFLOREBAT) HVIC / VOTO MAX. PASTOR ACQVIEVIT. SACELLŪ HOC / IN INGRESSV CHORI, ETIAM ÂB EO EXTRVCTI, / EREXIT. INDĒ Â R.<sup>MO</sup> IVLIO PAVESIO ARCHIEPISCOPO / SVRR.<sup>NO</sup>, MAIORIS ECCLESIAE DECORIS CAUSA FVIT / EVVLSVM, HIC MODŌ ÂB / HÆREDIBVS EX EADĒ / FAMILIA ITERVM VNANIMITER ERECTVM. / [M. D. LXXVI.] La data, non più leggibile nella lastra decurtata, si ricava da B. Capasso, *Memorie storiche della chiesa sorrentina*, Dallo stabilimento dell'Antologia Legale, Napoli 1854, pp. 72-73, ed è segnata anche in G. Cappelletti, *Le chiese d'Italia*, XIX, Venezia 1864, pp. 705-706.

<sup>547</sup> D. O. M. / SCIPIO BRANCIA EX FAMILIA ROBERTI BRANCIA, / QVEM PIETATE CELEBREM / SVRRENTINA CIXIT, AMALPHITANA RAPVIT TIARA, / SACELLVM HOC QVOD IS PROPE CHORVM / A SE CŌSTRVTVM EREXERAT, / HĒRE<sup>DE</sup>SQ EX FAMILIA, IVLIO PAVESIO ANTISTITE, / TRANSTVLERE AD FORES, / DENVO AD TEMPLI AVCTVM INDE ERVTVM, / HIC TERTIO, VT SIBI, SVISQ HĒREDIBVS / MONVMENTVM FIRMARET, / ÆRE SVO RESTAVRATVM POSVIT. / ANNO DÑI M.D C.LXXXXI. Questo marmo doveva essere posto a copertura di un avello terragno; esso risulta visibilmente ridotto rispetto alle dimensioni originarie, ed è probabile che nella parte inferiore fosse completato con lo stemma dei Brancia.

<sup>548</sup> Nel 1410 Roberto Brancia (†1423) lasciò la diocesi sorrentina per trasferirsi alla sede di Amalfi. Il 22 marzo del 1422 stipulò una convenzione col capitolo del Duomo di Amalfi, con la quale disponeva la costruzione «in navi magna, subtus pulpitem magnum ubi dicuntur Epistolae et Evangelia, et prope foveam presbiterorum, in introitu chori a parte meridei» di una cappella intitolata a Santa Maria



- Nel 1522 l'abate Mariano Brancia, discendente in linea diretta dall'arcivescovo Roberto, commissionò l'Altare del Corpo di Cristo o del Salvatore, che veniva collocato ugualmente a ridosso del coro, accanto alla Cappella della Madonna del Soccorso.<sup>549</sup>

- Rimosso il coro dalla navata per volontà dell'arcivescovo Giulio Pavesi (1558-71), nel 1576 gli eredi Brancia trasferivano la cappella di famiglia nel piedicroce della chiesa, "presso le porte".<sup>550</sup>

- Nel 1682 la posizione della Cappella Brancia presso il portale maggiore risultò d'intralcio ai lavori di ampliamento che si stavano svolgendo all'interno della chiesa; per questo motivo l'arcivescovo Diego Petra (1680-1699) ne ordinò il trasferimento nella navata destra, in un ambiente sfondato di nuova costruzione, che corrisponde all'attuale sacello che a tutt'oggi ospita la pala rinascimentale.<sup>551</sup>

---

Maddalena, nella quale fu poi seppellito. Cfr. P. Pirri, *Il Duomo di Amalfi* cit., p. 128.

Secondo C. Ebanista, *Inediti elementi di arredo scultoreo altomedievale da Sorrento*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», LXX, 2001 (2002), p. 288, il coro sorrentino costruito dall'arcivescovo Brancia sostituì il recinto presbiteriale altomedievale, da cui provengono alcuni frammenti marmorei in parte conservati a Sorrento (alcuni proprio nella Cappella Brancia), e in parte dispersi tra Roma, Berlino, Washington e New York.

Per la discendenza di Mariano e Scipione Brancia dall'arcivescovo Roberto si veda C. Brancia, *Tavole genealogiche dei Brancia*, Tipografia A. Trani, Napoli 1883, tavole I e III.

<sup>549</sup> Bartolomeo Capasso, descrivendo la Cattedrale di Sorrento nelle *Memorie storiche* cit., pp. 125-126, scrisse: «Passando alle navi laterali, la prima cappella che si vede entrando a destra appartenne alla nobile famiglia Brancia; venne qui collocata poscia che da monsignor Pavesi fu tolta dall'entrare del coro, ove prima era posta. In essa sono da osservarsi alcune sculture che ci sembrano operate nel secolo XV, e la piccola conca, che fu fatta verso il 1522», quando, continua lo studioso, «fu forse tolta dall'altare quella tavola di antica scuola rappresentante la Vergine del Soccorso». Effettivamente, dalla lettura delle antiche visite pastorali emerge che la Cappella Brancia, fondata dall'arcivescovo Roberto tra il 1390 e il 1410, anni in cui resse la diocesi sorrentina, era dedicata alla Madonna del Soccorso; tuttavia, sono gli stessi documenti a suggerire che l'ancona fatta scolpire da Mariano Brancia non sostituì l'antica immagine mariana, e che al contrario i due altari, quello del Soccorso e quello del Salvatore (è con questo titolo che viene ricordato nelle Sante visite l'altare dell'abate Brancia) formavano le due distinte unità di un medesimo complesso decorativo allestito a ridosso del coro e più volte spostato per consentire lo svolgimento dei lavori di ampliamento e adeguamento architettonico alla mutate norme liturgiche, svolti nel corso dei secoli nella Cattedrale di Sorrento. Le cappelle dei Brancia sono ricordate in ADS, Fondo della diocesi di Sorrento, *Sante visite*, Bartolomeo Albano, 1554, cc. n. nn. (2v); Giulio Pavesi, I, 1559-1560, c. 26r-v; Giulio Pavesi, V, 1567, c. 25r; Lelio Brancaccio, 1572, cc. 138v-139r.

<sup>550</sup> Cfr. in questo volume la nota 546.

<sup>551</sup> ADS, Fondo della diocesi di Sorrento, *Sante visite*, Diego Petra, 1682, *Cattedrale*, c. 8r: «Altare Sanctæ Mariæ de Succurso. Est, ut asseritur, de nobili familia de Branciis et qua adest prope januam maiorem, cuius situs obstat maxime ornatui ecclesiæ de novo construendæ. Illustrissimus dominus mandavit illam tranferri in partem laterali prope eandem, ubi locus est aptus, idque adimpleant asserti completari infra annum cum confectione omnium necessariorum ad celebrationem, sub pena

- Nel 1691 il nobile Scipione Brancia provvide al restauro della cappella di famiglia, facendo costruire altresì un avello terragno per la sepoltura.<sup>552</sup>

- Nel 1725 l'arcivescovo Ludovico Agnello Anastasio (1699-1724) ordinò la rimozione dell'epigrafe e degli stemmi presenti nella predella della pala del Salvatore, al fine di aprire un vano in cui riporre il Sacramento; tale prescrizione, che mirava ad adeguare l'altare cinquecentesco alle nuove norme liturgiche volte a dotare ciascuna mensa di un proprio tabernacolo, non fu mai attuata.<sup>553</sup>

- Nel 1812 l'arcivescovo Vincenzo Calà (1805-17), stendendo il verbale della visita condotta in Cattedrale, descriveva la Cappella Brancia così come doveva apparire prima degli ultimi stravolgimenti: al centro del vano sfondato era sistemato «un altare di marmo a più colori [...] colle imprese a fianco dell'istessa famiglia dei Brancia. Sopra l'altare la cona tutta di marmi bianchi coll'immagine di rilievo del Salvatore, anche di marmo»; nei muri laterali, come oggi, erano sistemate, *in cornu Epistulae*, l'epigrafe fatta realizzare nel 1576 da Scipione Brancia, e, *in cornu Evangelii*, la memoria epigrafica datata 1671. L'arcivescovo notava, inoltre: «avanti della medesima cappella ci è la sepoltura col suo opercolo di marmo, in mezzo del quale le armi della stessa famiglia ed attorno la seguente iscrizione: *Marianus Brancia ne cui suorum sepulcri curam relinqueret, hoc sibi et posteris vivus lubensque posuit. Anno MDXXII [sic]*». <sup>554</sup> Questo tombino, a seguito dei lavori novecenteschi che hanno conferito alla Cappella Brancia quell'aspetto di ambiente musealizzato che la contraddistingue, fu trasferito presso il Museo Correale di Terranova. La lastra marmorea, che reca la data 1523 – e non 1522, come segnalato dal vescovo Calà – fu realizzata per essere collocata ai piedi dell'Altare del Corpo di

---

devolutionis». Il rifacimento della Cattedrale promosso dall'arcivescovo Petra riguardò la costruzione delle cappelle sfondate, coperte a volta, che si aprono lungo le navate laterali. L'ampliamento della pianta fu realizzato da Nicola Iovene su progetto dell'architetto Matteo Standardo; una copia dell'atto di commissione è alle cc. 10r-11r.

<sup>552</sup> Cfr. in questo volume la nota 547.

<sup>553</sup> ADS, Fondo della diocesi di Sorrento, *Sante visite*, Ludovico Agnello Anastasio, 1725, cc. 37v-38r: «Altare Sanctissimi Salvatoris. Altare prædictum olim de jure patronatus nobilium familiae de Brancja fuit jam, inde temporibus Didaci Petra archiepiscopi Surrentini devolutum et similiter ab illustrissimo domino Philippo Anastasio, archiepiscopo Surrentino modo patriarcha Antiocheno. In eo altari desiderantur omnia necessaria et debet aperiri specula, seu fenestra vitrea, quapropter illustrissimus dominus iussit tolli insignia et inscriptionis prædictæ familiae [...]».

<sup>554</sup> ADS, Fondo della diocesi di Sorrento, *Sante visite*, Vincenzo Calà, 1812, cc. 70r-71r.

Cristo, quando questo si trovava allogato a ridosso dell'antico coro.<sup>555</sup>

---

<sup>555</sup> Il marmo si trova murato nella rampa di scale che collega il primo con il secondo piano del Museo.  
MARIANVS BRANCIA NE CVI SV/ORVM SEPVLCHRI CVRAM RELINQ/VERET HOC SIBI  
AC POSTERIS. VIVVS LVBENSQ. POS·AN·M·D·XXIII.

**69.**

**ANCONA EUCARISTICA** [fig. 242]

Salerno, Serre

Chiesa di San Martino Vescovo, presbiterio

1510-24 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 138 x 144 c.

Stato di conservazione: discreto

CLAVDITVR EXIGVA / MAXIMVS EDE DEVS

Scolpita nel centro del basamento

DONNVS / PETRV(S)

DE SARRE/LLIS ARCHI/PRESBITER

Scolpita nel montante destro

Stemmi scolpiti nel basamento: *un albero carico di frutti (arance o pomi) posto su una campagna arata.*

Questa pala dotata nel mezzo di un tabernacolo fisso si trova a Serre, murata nel presbiterio della chiesa di San Martino Vescovo, alla destra liturgica dell'altare maggiore.

Tra le voci bibliografiche in cui l'opera è stata citata, si distinguono quelle firmate da Carmine Giarla<sup>556</sup> e da Gerardo Pecci:<sup>557</sup> al primo va il merito di aver segnalato,

---

<sup>556</sup> C. Giarla, *Artisti tra gli Alburni nel Cinquecento* cit., pp. 43 e 46.

<sup>557</sup> G. Pecci, *Un'opera d'arte rinascimentale a Serre* cit., pp. 49-80.

in un contributo del 1992, alcuni rogiti notarili ricollegabili al manufatto; il secondo, invece, è autore di un breve studio a carattere monografico, in cui è messa a frutto tutta la bibliografia precedente, arricchita da nuove fonti documentarie.

La monumentale tavola, già parte di uno smembrato altare, presenta una rigorosa scansione architettonica, definita superiormente dalla trabeazione e inferiormente da un basamento ospitante, tra due scudi a foggia di testa di cavallo [fig. 245], l'iscrizione che segnala la presenza del Corpo di Cristo conservato all'interno del "piccolo tempio". È nell'elemento centrale che si apre il tabernacolo a forma di portale vegliato da una coppia di angeli oranti; lo spazio abitato dalle figure è quello di una tribuna basilicale con pavimento in fuga prospettica, arcate laterali e copertura voltata. Nella lunetta, al di sotto dell'arco estradossato ingentilito da testine di cherubini, è ritratto il sepolcro da cui sta per risorgere Cristo, e ai suoi piedi i soldati dormienti; nei pennacchi hanno trovato posto geni tedorfi. I due montanti sviluppati ai lati del pannello principale, così decorato, presentano una ricca ornamentazione: ciascuno di essi, nella sezione risparmiata tra due paraste intagliate con motivi a candelabre e terminanti in capitelli rinascimentali, accoglie figure di santi sorrette da testine alate emergenti da banchi di nuvole. Nello scomparto di sinistra sono raffigurati, dall'alto verso il basso, San Francesco immortalato mentre riceve le stigmate e San Martino (santo titolare dell'edificio ecclesiale) mentre divide il mantello con il povero, il quale ultimo è isolato nel corpo della parasta esterna, confuso quasi tra il disegno delle candelabre [fig. 243]; a destra, invece, al di sotto di Sant'Antonio da Padova è effigiato un personaggio maschile in posa genuflessa, intento a scrivere la parola *caritas* sulle pagine di un libro aperto [fig. 244]; l'iscrizione che campeggia attorno a quest'ultima figura suggerisce di riconoscere in essa il ritratto di Pietro Sarrelli, il colto arciprete documentato a Serre tra il 1508 e il 1529.<sup>558</sup>

L'arciprete Sarrelli, il 1° aprile del 1516, dettava al notaio Angelo Mordente il proprio testamento, con il quale istituiva erede universale una cappella da consacrare a San Francesco, che lo stesso testatore avrebbe fatto edificare nella chiesa di San Martino, riservandosi però, in quanto presbitero, il diritto di essere sepolto nella fossa

---

<sup>558</sup> C. Giarla, *Artisti tra gli Alburni nel Cinquecento* cit., p. 43.

esistente ai piedi dell'altare maggiore.<sup>559</sup> Per cause sconosciute, tale cappella non fu mai costruita, e al suo posto, con un atto rogato il 1° novembre del 1524, lo stesso arciprete rilevava il patronato della cappella-altare del Corpo di Cristo già esistente all'interno della chiesa e ubicata «iuxta altare magnum a parte destra versus cappellam domini Gasparis de Helia de Serris», ottenendo altresì la possibilità di scavare una «foveam seu sepulturam ante dictam cappellam».<sup>560</sup>

Sulla base di queste informazioni, Carmine Giarla, che per primo le ricavava da un protocollo notarile ancora consultabile presso l'Archivio di Stato di Salerno, credette che il nostro manufatto fosse stato commissionato proprio da Pietro Sarrelli dopo il 1524, forse nel 1527, anno in cui il medesimo prelado finanziava la costruzione del portale della chiesa serrese intitolata alla Madonna dell'Ulivo.<sup>561</sup> Questa ipotesi è stata sposata da Gerardo Pecci, per il quale l'aspirazione dell'arciprete a realizzare una cappella consacrata a San Francesco sarebbe in parte confluita nell'iconografia francescana sviluppata nei montanti della tavola eucaristica.<sup>562</sup> Tuttavia, dal contenuto del documento si evince chiaramente che il Capitolo di San Martino concedesse al Sarrelli uno spazio sacro con un titolo e una funzione liturgica già ben definiti ed espressi in un altare a frontespizio, che a mio parere, doveva comprendere anche la nostra ancona, la cui realizzazione quindi non cadrebbe dopo il 1524, ma troverebbe in questa data il suo termine *post quem non*.

Acquisito il diritto di patronato dell'altare del Corpo di Cristo, Pietro Sarrelli ordinò di modificare i due stemmi presenti nel basamento e di apporre il proprio

---

<sup>559</sup> ASS, *Archivio notarile*, I versamento, notai di Serre, 6754, Angelo Mordente, protocollo per gli anni 1515-1529, cc. n. nn : «[c. IIr] [...] dopnus Petrus testator heredem universalem sibi istituit et fecit quandam cappellam que adhuc non edificatur sed edificandam et astruendam per ipsum testatorem intus dictam venerabilem ecclesiam Sancti Martini de Serris, ubi placuerit et melius visum fuerit tam ipsi testatori quam omnibus presbiteris dicte ecclesie [...] nam cappellam edificandam voluit ipse testator vocari et appellari de Sancto Francisco [...] [c. IIv] Item voluit et mandavit dictus testator, dum et quando ab hora, vita et luce migrare contigerit, corpus suum sepelliri in venerabili et maiori ecclesia Sancti Martini dicte terre, et proprie in sepultura existente ante altarem maiorem dicte ecclesie, in quod solita sunt ponere et sepellire corpora presbiterorum, non obstante dicta cappella ut supra». Il documento è segnalato in C. Giarla, *Artisti tra gli Alburni nel Cinquecento* cit., p. 43.

<sup>560</sup> ASS, *Archivio notarile*, I versamento, notai di Serre, 6754, Angelo Mordente, protocollo per gli anni 1518-24, cc. n. nn. (documento del 1° novembre 1524). Il rogito notarile è stato segnalato da C. Giarla, *Artisti tra gli Alburni nel Cinquecento* cit., p. 43.

<sup>561</sup> Ivi, p. 46. Per il portale della chiesa della Madonna dell'Ulivo cfr. G. Pecci, *Profilo storico-artistico e architettonico, La chiesa della Madonna dell'Oliivo a Serre*, a cura di G. Conforti, Castelvivita 1999, pp. 71-90.

<sup>562</sup> G. Pecci, *Un'opera d'arte rinascimentale a Serre* cit., in part. p. 66.

nome in corrispondenza del personaggio genuflesso, nel quale si identificava come colto umanista e caritatevole servo di Dio. Sebbene quest'ultima figura non presenti evidenti segni di rilavorazione, né rechi particolari attributi iconografici, non va escluso che essa all'origine rappresentasse un quarto santo, forse un San Girolamo effigiato in abito cardinalizio e intento a compilare la *Vulgata*.

Per l'impaginazione generale, l'opera di Serre trova un suo corrispettivo nel più tardo altare eucaristico scolpito per la chiesa di San Pietro a Siepi in Cava dei Tirreni [cat. 82; fig. 281], ma per lo stile e la qualità essa costituisce un *hapax* nel territorio degli Alburni.

Correggendo la svista di Giovanni Di Capua,<sup>563</sup> che assegnava la pala serrese alla stessa mano che nel 1517 realizzò il tabernacolo della chiesa di San Giorgio a Postiglione [cat. 61; fig. 214], Gerardo Pecci ha ritenuto l'autore del marmo qui discusso talmente vicino ai modi di Giovan Tommaso Malvito, da poter essere identificato in un suo anonimo collaboratore. «Gli angeli adoranti del tabernacolo di Serre», scrive Pecci, «presentano affinità stilistiche-iconografiche con quelli, in preghiera, che Giovan Tommaso Malvito scolpì per la tomba di Giovannello de Cuncto a Napoli, in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, eretta tra il 1517 e il 1524»; «il tipico ricadere delle maniche dei vestiti angelici sugli avambracci» e la «maniera di modellare le ali, con la punta arrotondata» sarebbero alcuni dei principali elementi che secondo lo studioso accomunano i rilievi napoletani e gli angeli intagliati nel nostro quadro sacramentale.<sup>564</sup>

Effettivamente ci troviamo di fronte ad una personalità complessa e dotata, che esibisce attraverso le proprie cifre stilistiche la frequentazione con i più importanti maestri attivi a Napoli nel corso del primo quarto del Cinquecento. Colto e raffinato, l'ignoto scultore di Serre domina bene lo strumento prospettico ed è dotato di un ricco bagaglio figurativo. Il morbido pittoricismo che contraddistingue i rilievi, la cura profusa nella resa dei minuti dettagli ornamentali, le soluzioni iconografiche adottate per raccontare le singole scene agiografiche fanno di quest'opera un prodotto di pregevole fattura ed elevata qualità artistica.

La scultura nel complesso appare in discreto stato di conservazione; le numerose

---

<sup>563</sup> G. Di Capua, *La chiesa parrocchiale di San Giorgio* cit., pp. 133-134.

<sup>564</sup> G. Pecci, *Un'opera d'arte rinascimentale a Serre* cit., in part. p. 65.

sbreccature visibili lungo i bordi e le lacune che interessano l'architrave e lo scomparto centrale potrebbero essere ricondotte ad eventuali smontaggi e rimontaggi dell'opera resi necessari in occasione dei lavori di rifacimento eseguiti nella chiesa tra il 1760 e il 1789, nonché all'incendio che danneggiò la stessa fabbrica religiosa il 24 ottobre 1822.<sup>565</sup>

---

<sup>565</sup> Una descrizione della chiesa, così come appariva prima dei lavori eseguiti nella seconda metà del Settecento, è contenuta in un apprezzamento delle terre di Serre e Persano compilato nel 1757, e pubblicato in G. Conforti, *Serre e il suo territorio (note storiche e di toponomastica)*, Castelvita 1994, pp. 51-109. Per alcune notizie sui restauri cfr. invece G. Pecci, *Un'opera d'arte rinascimentale a Serre* cit., pp. 77-80.

La pulitura, cui di recente è stata sottoposta l'ancona, ha recuperato parte dell'iscrizione che campeggia nel fregio dell'architrave: SACRO S[...] ES [...] CCE [...] SVE REDEM[P]TORE CON [...] TVO.



**70.**

**SANGUE DI CRISTO TRA I SANTI FRANCESCO E ANTONIO DA PADOVA** [fig. 250]

**SEPOLCRO DI CRISTO VEGLIATO DAI SOLDATI** [fig. 251]

Frammento: pannello principale di ancona eucaristica

Salerno, Teggiano

Museo Diocesano di Teggiano

proveniente dalla chiesa di San Francesco

1500-25 c.

Ignoto scultore lucano

Pietra locale

cm 86 x 72 x 9

Stato di conservazione: mediocre

**71.**

**PADRE ETERNO BENEDICENTE ENTRO LUNETTA** [fig. 248]

**72.**

**CRISTO RISORTO ENTRO LUNETTA** [fig. 249]

Frammenti: coronamento di ancona eucaristica

Salerno, Teggiano

Chiesa di San Francesco

1500-25 c.

Ignoto scultore lucano

Pietra locale

cm 45 x 88 x 5 (ciascuna)

Stato di conservazione: mediocre

**73.**

**ANGELI ORANTI** [fig. 252]

**CRISTO APPARE ALLE PIE DONNE** [fig. 253]

Frammento: pannello laterale di ancona eucaristica

Salerno, Teggiano

Museo Diocesano di Teggiano

proveniente dalla chiesa di San Francesco

1500-25 c.

Ignoto scultore lucano

Pietra locale

cm 89 x 38 x 4

Stato di conservazione: mediocre

**74.**

**ANGELI ORANTI** [fig. 252]

**NOLI ME TANGERE** [fig. 253]

Frammento: pannello laterale di ancona eucaristica

Salerno, Teggiano

Museo Diocesano di Teggiano

proveniente dalla chiesa di San Francesco

1500-25 c.

Ignoto scultore lucano

Pietra locale

cm 90 x 37 x 4

Stato di conservazione: mediocre

Questi tre frammenti esposti presso il Museo Diocesano di Teggiano provengono dalla locale chiesa di San Francesco, all'interno della quale si conserva ancora una lunetta, divisa in due elementi, riconducibile al medesimo contesto decorativo, che va identificato in un trittico opistografo dedicato al duplice tema iconografico della Transustanziazione e della Resurrezione di Cristo.<sup>566</sup>

Lo stato di conservazione dei singoli frammenti non è uniforme, ma nel complesso può ritenersi discreto; in qualche punto le superfici mostrano ancora tracce di dorature. Il pannello più grande reca al centro del prospetto principale l'immagine di Cristo in piedi su una testina alata, rappresentato nell'atto di versare il suo sangue entro un calice; genuflessi, ai lati del Salvatore, sono riconoscibili San Francesco d'Assisi e Sant'Antonio da Padova; la metà superiore della tavola è occupata da due cherubini con la palma del martirio, che sorreggono una corona. Nel tergo della stessa tavola sono raffigurati il sepolcro vuoto e i soldati, ai quali, secondo le Sacre Scritture, era stato affidato il compito di vegliare la tomba di Cristo. I due pannelli più piccoli presentano entrambi nel recto una coppia di angeli oranti genuflessi, ma si differenziano per la decorazione del verso, in quanto uno reca scolpito l'episodio evangelico del Cristo che appare alle pie donne, l'altro quello del *Noli me tangere*. Le due facce di ogni singolo pannello presentano un diverso livello di aggetto della decorazione: più alto nel caso della raffigurazione del Sangue di Cristo tra santi francescani e dei quattro angeli oranti genuflessi; più basso, quasi fino a diventare stacciato, negli altri tre riquadri. In tempi ignoti la lunetta rimasta

---

<sup>566</sup> M. Ambrogio, *Ancona della Resurrezione* in Idem, *La chiesa di San Pietro* cit., p. 114. Il Museo della diocesi di Teggiano-Policastro è diviso in due sezioni ubicate rispettivamente a Teggiano e a Santa Marina (Policastro Bussentino). La sezione di Teggiano ha sede nella chiesa di San Pietro Apostolo ed è stata aperta al pubblico nel 1982; l'attuale allestimento espositivo si deve ad un intervento di riconfigurazione delle testimonianze artistiche realizzato nel 1994. Per la storia del museo e del suo contenitore, si rimanda all'esaustivo volume di Marco Ambrogio, appena citato, nonché a V. Bracco, *Museo di Teggiano*, in «Musei e gallerie d'Italia», 64, gennaio-aprile 1978, pp. 22-27; V. De Martini, *Museo di San Pietro*, in *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, III, a cura di A. Leone, G. Vitolo, Laveglia Editore, Salerno 2002, pp. 848-850; S. Cravero, *Museo Diocesano di Teggiano-Policastro*, in *Musei diocesani* cit., pp. 255-257.

nell'originario luogo di culto è stata divisa in due unità riutilizzate per allestire altrettanti leggi [figg. 246-247]; anche questo pezzo, prima di essere scomposto, mostrava dunque una lavorazione a doppia faccia: da un lato il Padre Eterno benedicente tra una cornice di cherubini, dall'alto Cristo risorto.

Secondo la ricostruzione grafica proposta da Marco Ambrogi nel catalogo del Museo Diocesano di Teggiano, questi pezzi erano impaginati in modo tale da formare un trittico, composto dalla tavola maggiore sovrastata dalla lunetta, e affiancata dalle due ali laterali.<sup>567</sup> Tale impaginazione consente effettivamente di riordinare i singoli episodi secondo una corretta sequenza di lettura, nella quale il quadro con il sepolcro vuoto trova il suo logico completamento nel coronamento raffigurante Cristo risorto e nei pannelli con *Cristo che appare alle pie donne* e *Noli me tangere*. Ma ad una più attenta analisi, gli spigoli del pannello principale risultano arrotondati e decorati da una sequenza di cherubini e nuvole; questa particolare lavorazione pone qualche dubbio sulla ricostruzione formulata da Ambrogi, in quanto la conformazione della tavola confligge con la possibile presenza di montanti laterali posti in asse con essa. Vanno notate inoltre alcune particolarità formali non considerate dallo studioso: gli angoli della lunetta di coronamento appaiono rifiniti con un taglio obliquo, mentre uno dei quattro angoli dei pannelli minori risulta arrotondato; inoltre la lunghezza della stessa lunetta, se misurata alla base, corrisponde pressappoco a quella del partito centrale, ma la supera, seppur di pochi centimetri, se misurata in corrispondenza della lunghezza massima.

Alla luce di tali osservazioni, sembrerebbe possibile proporre una ricostruzione alternativa rispetto a quella suggerita da Ambrogi, invertendo la posizione dei due montanti ai lati del quadro centrale e immaginando che gli stessi scomparti minori si trovassero in posizione leggermente obliqua rispetto all'asse orizzontale del pannello maggiore sovrastato dal fastigio [fig. 254]. L'assenza di fori lungo i bordi dei due specchi più piccoli esclude l'ipotesi che i singoli pannelli fossero uniti tra loro tramite cerniere o altri elementi di raccordo.

Non disponiamo di informazioni precise sull'originaria collocazione dalla pala all'interno dell'edificio di culto, né l'opera viene menzionata nell'inventario dei beni

---

<sup>567</sup> M. Ambrogi, *Ancona della Resurrezione* cit., p. 115 fig. 16.

compilato al momento della soppressione del convento minorita.<sup>568</sup> La chiesa di San Francesco è ad aula unica e presenta un profondo coro oltre l'arco di trionfo: al di sopra dell'altare, posto in isola nel centro del presbiterio, potrebbe aver trovato posto il quadro in pietra, predisposto con la sua lavorazione *double face* per una doppia sequenza di lettura, visibile al contempo dalla navata dei fedeli e dal coro dei frati;<sup>569</sup> tuttavia, viste le dimensioni relativamente contenute dell'oggetto, non si può escludere che la tavola ornasse invece un altare eucaristico autonomo, anch'esso ad isola, collocato *in cornu Evangelii*, non distante dal tabernacolo delle Sacre Specie, costituito da un'edicola a muro, con lo stemma dell'ordine francescano, ricoverato ora presso il Museo Diocesano [cat. 75; fig. 255].

L'ancona e il tabernacolo, databili entro il primo quarto del Cinquecento, vanno ricondotti alla medesima bottega lucana.

---

<sup>568</sup> L. Avino, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte nel Salernitano*, Baronissi 2003, pp. 107-108.

<sup>569</sup> L'apprezzo del feudo di Diano, l'antica Teggiano, compilato nel 1698, ricorda posizionata al di sopra dell'altare maggiore della chiesa di San Francesco «una custodia grande di legname pintata et indorata con li suoi ornamenti di frasche e candelieri». Il documento, il cui originale si conserva presso l'Archivio municipale di Sant'Arsenio, è stato pubblicato da A. Didier, *Diano città antica e nobile. Documenti per la storia di Teggiano*, Istituto Anselmi, Teggiano-Napoli 1997, pp. 111-112. Per la chiesa e il convento di San Francesco cfr. M. Ambrogio, *La città delle cinquanta chiese* cit., pp. 195-208.

**75.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO CON STEMMA DELL'ORDINE FRANCESCANO [fig. 255]**

Salerno, Teggiano

Museo Diocesano di Teggiano

Proveniente dalla chiesa di San Francesco

1500-25 c.

Ignoto scultore lucano

Pietra locale

cm 78 x 48 x 10

Stato di conservazione: mediocre

Proviene dalla chiesa di San Francesco in Teggiano questo tabernacolo esposto presso il Museo Diocesano della stessa cittadina salernitana.

La lastra rettangolare, ricavata in un blocco di pietra locale, presenta nel mezzo la cella eucaristica bordata da una spessa cornice, intorno alla quale sono distribuite, sopra e nei lati, tre testine di cherubini e, in basso, lo stemma dell'ordine francescano sorretto da un angelo. L'opera appare danneggiata in più punti da scalfitture e lacune. È probabile che in origine questo frammento fosse completato da elementi di contorno, non pervenuti.

La decorazione a rilievo interessa solo il prospetto principale del manufatto, che ad una verifica diretta risulta grezzo nel retro; ciò impone di ricondurre questo esemplare alla tipologia dei tabernacoli a parete, escludendo l'ipotesi ventilata da Marco Ambrogio che lo vorrebbe in origine in qualche modo inglobato nella composizione del trittico opistografo diviso in frammenti tra lo stesso Museo Diocesano di Teggiano e la chiesa di San Francesco, per la quale furono realizzati entrambi gli arredi in questione [catt. 70-74; figg. 248-253].<sup>570</sup>

---

<sup>570</sup> M. Ambrogio, *Ancona della Resurrezione* in Idem, *La chiesa di San Pietro* cit., p. 114.

Le strette affinità di stile permettono comunque di attribuire i due manufatti liturgici al medesimo anonimo lapicida, attivo nel Vallo di Diano nel corso della prima metà del Cinquecento: le tre testine scolpite a rilievo intorno alla custodia del tabernacolo si ritrovano anche nell'ancona custodita nel Museo, in particolare nel quadro con il Sangue di Cristo, mentre l'angelo reggitemma, dal volto paffuto e dai capelli incisi in lunghe ciocche lisce separate da una scriminatura centrale, riprende da vicino il tipo fisionomico dei quattro angeli genuflessi che decorano gli scomparti minori della pala.

76.

**TABERNACOLO EUCARISTICO [fig. 256]**

Salerno, Teggiano

Chiesa di San Michele Arcangelo, abside

Proveniente dalla Cappella di San Nicola de Carranis

1500-25 c.

Ignoto scultore lucano

Pietra

cm 58 x 37 x 21

Stato di conservazione: discreto

Questo tabernacolo in pietra dal profilo trilobato è attualmente conservato nella chiesa di San Michele Arcangelo in Teggiano, dove appare posizionato al centro dell'abside, al di sopra di un alto basamento [fig. 257].<sup>571</sup> Il manufatto è stato trasferito in questa sede dalla Cappella di San Nicola de Carranis, ricordata nei documenti come luogo di culto annesso ad un antico ospedale e ceduta nel Cinquecento alla famiglia Carrano, che ne ha conservato il patronato fino al XVIII secolo.<sup>572</sup>

Il prospetto della custodia è ingentilito dalla presenza di due angeli torniti che elevano il calice eucaristico, disponendosi a coronamento della porticina che dà accesso allo spazio riservato alla conservazione delle Sacre Specie. Nonostante le ridotte dimensioni e la forma insolita, è probabile che questo tabernacolo fosse in

---

<sup>571</sup> Nella base si legge: «A devozione / di / Michele Magliano /1997».

<sup>572</sup> Soprintendenza per i BAPSAE per le province di Salerno e Avellino, Catalogo, *Teggiano, Cappella di San Nicola*, scheda OA num. 15/00059084, compilata da G. Borrelli nel 1982.

La Cappella di San Nicola è costituita da una piccola aula quadrata ed è dotata di un unico altare; al suo interno si conserva un'acquasantiera commissionata nel 1591 dal canonico Alessandro Brittonio, beneficiario del luogo (nella base dell'opera si legge: AD 1591 / ALEX. DE / BNO HOIE / CAN. DIA / ET. / BEN. S. / NIC. HOC / OP. F. F.). Cfr. M. Ambrogio, *La città delle cinquanta chiese* cit., pp. 269-270.



origine murato, come arredo autonomo, nei pressi dell'altare della Cappella di San Nicola. Un confronto con alcune piccole custodie monolitiche di epoca rinascimentale, censite da Patrizia Capitanio nel territorio della diocesi di Faenza-Modigliana, conferma tale ipotesi e suggerisce altresì che il repositorio di Teggiano potesse essere completato da una base a peduccio.<sup>573</sup>

La scultura è segnalata da Marco Ambrogi per le «stringenti affinità» di stile che la legano con l'ancona eucaristica della chiesa di San Francesco, i cui elementi sono oggi divisi tra il sito originario e il Museo Diocesano di Teggiano [catt. 70-74; 248-253].<sup>574</sup> Entrambe le opere condividono effettivamente il medesimo linguaggio artistico, più evoluto rispetto al rigido "arcaismo" che predomina *in loco* a cavallo tra il Quattrocento e il secolo successivo. Il tabernacolo, che per la sua particolare tipologia costituisce un *unicum* in tutta la Campania, può essere quindi ricondotto ad una bottega locale e datato entro il primo quarto del Cinquecento.

---

<sup>573</sup> P. Capitanio, *Alcuni tabernacoli a parete di epoca rinascimentale* cit.: si vedano in particolare i tabernacoli delle chiese di San Lorenzo a Marradi (pp.46-49), di San Michele in Modigliana (pp.90-91) e di Santa Maria Nascente a Marradi (pp. 94-95).

<sup>574</sup> M. Ambrogi, *La città delle cinquanta chiese* cit., p. 147.

77.

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 259]**

Napoli, Mugnano

Chiesa di San Biagio, inglobato nel tergo dell'altare maggiore

1520-50 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 106 x 58

Stato di conservazione: cattivo

HUMANAE SALVTIS AVTHORI IOA[...] / GVILLELM(VS) ARIAN(VS) ·  
VNIVERSITASQ[VE]

Nel tergo dell'altare maggiore della chiesa di San Biagio in Mugnano di Napoli è stato inglobato un tabernacolo a parete di epoca rinascimentale scolpito in marmo [fig. 258].

L'apertura destinata ad accogliere il Santissimo Sacramento è sormontata da un catino a conchiglia ed è limitata lateralmente da mezzecolonne dal fusto liscio; oltre le suddette colonne si collocano due angeli oranti posti a guardia della custodia [fig. 260]. Nel fregio della trabeazione sono scolpite tre testine alate di cherubini, mentre ai lati del timpano ospitante la colomba dello Spirito Santo sono disposte due vasi. Nella base del tabernacolo si legge ancora parte dell'iscrizione dedicatoria, che ricorda un certo Giovan Guglielmo Ariano, il quale, insieme all'Università, donò questo manufatto alla parrocchia di Mugnano.<sup>575</sup>

---

<sup>575</sup> Per la storia della chiesa di San Biagio cfr. F. Gargiulo, *Mugnano di Napoli fra storia e tradizione*, Editrice Ferraro, Napoli 1982, pp. 63-75; L. Busti, *La parrocchia di San Biagio in Mugnano di Napoli. Guida storica e religiosa*, Tipografia A&S, Mugnano di Napoli 2003.

L'opera, che non è in buono stato di conservazione, è contraddistinta da stilemi e caratteri formali che non trovano riscontri immediati tra i marmi eucaristici raccolti nel presente catalogo. Credo che siamo in presenza di una scultura eseguita da un modesto lapicida attivo a Napoli o forse in provincia nel secondo quarto del Cinquecento.

La mensa a cui si trova aggiunta la custodia è un lavoro del XVIII secolo; alla luce di un passo della relazione pastorale fatta compilare in occasione della visita compiuta il 6 ottobre del 1630 dall'arcivescovo Francesco Boncompagni, c'è da credere che il manufatto si trovasse in chiesa *ab antiquo* e che esso fosse stato già reimpiegato nel retro del precedente altare maggiore come "armadio" destinato a contenere una reliquia di san Biagio.<sup>576</sup>

---

<sup>576</sup> ADN, *Sante visite*, Francesco Boncompagni, II, 1630, c. 269r: «Altare maius [...] Compertum fuit quod retro altare predictum adest quēdam fenestra sive armarium, ubi asservatur reliquia Sancti Blasij ex traditione antiquissima, sed non adsunt scripturae».

**78.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 261]**

Frammenti: pannello centrale, basamento e peduccio

Avellino, Nusco

Concattedrale di Sant'Amato (già di Santo Stefano), Cappella dell'Assunta

1520-30 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 146 x 101

Stato di conservazione: discreto

Nella concattedrale di Nusco, consacrata dapprima a Santo Stefano e successivamente a Sant'Amato, si conservano i frammenti di un tabernacolo a parete di epoca rinascimentale. I tre elementi superstiti, costituiti dal pannello centrale, dalla predella e dal peduccio, sono murati all'interno della Cappella dell'Assunta, dove, verosimilmente, furono collocati nel corso del XVIII secolo. All'interno della composizione odierna sono presenti infatti delle integrazioni settecentesche, riconoscibili nella tabella marmorea con l'iscrizione *OLEA SANCTA*, alludente al reimpiego del manufatto, e nelle due cornici in stucco con volute e motivi vegetali poste ai lati della tavola maggiore, in sostituzione delle originarie paraste.

Al centro del tabernacolo, al di sotto di una volta prospettica ornata da corolle, è risparmiata la custodia a forma di tempietto esagonale con cupola embricata e piede impostato su un basamento di nubi originate da una protome di cherubino. Affiancano il ciborio due angeli adoranti, vestiti con leggere tuniche mosse dal vento, colti nell'atto di incedere. Nella parte superiore del pannello, entro i pennacchi risparmiati dalla volta, sono scolpite due testine di cherubini. La predella è anepigrafa, ma nei due plinti che sostenevano i perduti pilastri si vedono effigiati

San Giacomo Maggiore (a sinistra) e Sant'Andrea (a destra), entrambi rappresentati frontalmente e in busto [figg. 262-263]. Inferiormente il tabernacolo si conclude con un peduccio a doppia voluta impreziosito con una valva di conchiglia, palmette e diademi, dei quali ultimi uno risulta mancante. L'opera si presenta nel complesso in discreto stato di conservazione, nonostante le evidenti sbreccature e qualche lacuna visibili in vari punti della sua superficie.

L'impianto architettonico del tabernacolo è ancora legato all'idea quattrocentesca del ricetto aperto nel fondo di una tribuna voltata, ma la scelta di conferire alla custodia eucaristica la forma di un tempio a pianta centrale risulta in linea con i temi iconografici più diffusi all'interno di questa categoria di manufatti nel corso della prima metà del Cinquecento. Ci troviamo in presenza di un'ennesima opera priva di storia, contraddistinta però da un'ottima tenuta stilistica; l'occhio è portato a soffermarsi sui dettagli più minuti, resi con grazia, maestria e un tocco di non comune originalità: si osservino, ad esempio, il nastro che tiene legate le due volute del peduccio, o la decorazione vegetale che arricchisce sia la lanterna che il piede del ciborio. Meritevoli di attenzione, per l'elevato grado di finitezza nonostante le ridotte dimensioni, sono pure i due santi resi in stacciato nella base.

Le cifre espressive dell'ancora anonimo autore di Nusco inducono a pensare ad una personalità operante a cavallo tra il primo e il secondo quarto del Cinquecento, che porta ad uno stadio di ulteriore modernità alcuni stilemi tipici dello scultore Cesare Quaranta. Il modello e il disegno cui si fa riferimento per i due angeli rivolti verso il ricetto [fig. 265] mi sembrano infatti ispirati alle peculiari figure adoranti scolpite nei vari tabernacoli qui ora restituiti a Cesare [figg. 202-205], da cui sono ripresi certamente la fisionomia, la posa e il panneggiare delle vesti che seguono l'andamento dinamico del corpo. Il marmo di Nusco presenta, inoltre, notevoli affinità con il repositorio eucaristico adattato a fronte di lavabo nella sagrestia della chiesa di Santa Maria di Galatea in Piano di Sorrento [cat. 57; fig. 207, 264], anch'esso opera di un anonimo maestro dell'ambito del Quaranta.

79.

**ALTARE EUCARISTICO OPISTOGRAFO**

Avellino, Mercogliano

Abbazia di Montevergine, Cappella del Santissimo Sacramento

1526-35 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

Stato di conservazione: buono

LOISIVS III DE CAPVA COMES ALTAE VILLAE

Scolpita nell'architrave del prospetto anteriore

HVMANI GENERI LIBERATORI

Scolpita nel fregio del prospetto posteriore

NATVS VIRGINEI COLITUR DE VIRGINE MONTIS / HIC DEVS VT BREVIOR  
DETVR AD ASTRA VIA

Scolpita nel basamento del prospetto posteriore

Stemmi della famiglia Di Capua scolpiti nel basamento del prospetto anteriore

*D'oro alla banda di nero bordata da due filetti d'argento.*

Non ha riscosso adeguato interesse da parte della critica questa pala eucaristica opistografa, sistemata dal XVII secolo nella Cappella del Santissimo Sacramento dell'Abbazia di Montevergine, ma realizzata per stare nel centro del presbiterio, dove fu vista ancora nell'aprile del 1579 da Giovanni Battista Bolvito,<sup>577</sup> e pressappoco

---

<sup>577</sup> BNN, *Fondo San Martino*, ms. 444, Giovanni Battista Bolvito, *Variarum rerum*, IV, 1585 c., p.

negli stessi anni dal monaco Vincenzo Verace.<sup>578</sup> Secondo la comune testimonianza dei due cronisti, la custodia era posta sull'altare maggiore – ad isola – «tutto fabricato di bianchissimi marmi eccellentemente lavorati» e contenente al suo interno alcune sacre reliquie, visibili forse attraverso una *fenestrella confessionis*.

L'intera macchina liturgica fu scomposta in occasione della ricostruzione dell'abbazia avviata dopo il parziale crollo dell'edificio ecclesiale, occorso il 2 agosto del 1629; durante i lavori l'ancona fu trasferita nella cappella *in cornu Epistolæ* di patronato della famiglia Di Capua, in origine dedicata all'Adorazione dei Magi e poi riconsacrata al Santissimo Sacramento [fig. 266].<sup>579</sup> Distrutta l'antica mensa, nella nuova sede la monumentale custodia venne rimontata su un altare in marmi mischi in stile barocco, che un pagamento del 1649 ha restituito al marmoraro e decoratore Bernardino Landini.<sup>580</sup>

---

238: «Nel'altare maggior di detta ecclesia, la quale tiene fenestrali con bellissime vitriate francesi con l'arme del re Ludovico di Taranto, olim marito dela regina Gioanna Prima, vi è uno ciburio marmoreo assai bello sostenuto da quattro colonne marmoree ornare di musaico per tutto et stanno sopra quattro leoni marmorei, et dale arme del re di Hungaria, che vi sono, apparenno esserno state fatte da quel signore, et sopra di esse quattro colonne vi stanno con bello ordine poste otto altre colonne più piccole similmente di musaico repiene, le quali tieneno la cupula di marmo sopra del'altar maggiore, sopra del quale sta una bellissima custodia marmorea dove si conserva il Sacratissimo Sacramento di Nostro Signore Jhesu Christo, fatta detta custodia da casa Di Capua, cossi come per le arme di quella fameglia che vi sono scolpite appare, et sotto il detto altare maggiore vi stanno infinite reliquie de santi». Per la datazione del manoscritto del Bolvito, in particolare per la parte relativa alla descrizione del santuario di Montevergine, si accetta quella proposta da G. Mongelli, *Montevergine nel Cinquecento*, in «Samnium», 1-2, 1966, p. 52.

<sup>578</sup> *La vera istoria dell'origine, e delle cose notabili di Montevergine [...]. Raccolta dal R. P. D. Vincenzo Verace, et ordinata e ridotta nel modo, che si vede da Tomaso Costo*, Appresso Horatio Salviani et Cesare Cesari, Napoli 1585, pp. 106-107: «È il predetto altar maggiore tutto fabricato di bianchissimi marmi di bellissimo lavoro, con la custodia della medesima pietra, opera fatta a spese del signor Luigi di Capua, terzo conte d'Altavilla, con questo distico: Natus virginei colitur de virgine Montis / Hic Deus, vt brevior detur ad astra via. Dentro del quale altare sono conservate le reliquie dei tre figliuoli, i quali per ordine di Nabucdonosor, re di Babilonia, furono posti nella fornace ardente per non haver voluto adorare la statua d'oro». La stessa descrizione è inserita nella seconda edizione, *Istoria dell'origine del sagratissimo luogo di Montevergine, scritta da Tomaso Costo cittadino napoletano e da lui medesima in questa seconda impressione tutta ricorretta e migliorata*, Appresso Barezzi Barezzi, Venezia 1591, cc. 43v-44r.

<sup>579</sup> M. de Masellis, *Iconologia della Madre di Dio Maria Vergine*, Per Onofrio Savio, Stampatore della Corte del sodetto Sacro Monastero, Napoli 1654, p. 254; G.B. Bolvito *Variarum rerum*, cit., p. 239; G. Mongelli, *Montevergine nel Cinquecento* cit., pp. 58-59, 64-65.

<sup>580</sup> T. Mancini, *Commessi marmorei di derivazione fanzaghiana nell'abbazia di Santa Maria di Montevergine*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, a cura di V. Casale, Edizioni Libreria Colacchi, L'Aquila 1995, p. 68. Un altro pagamento segnalato dalla stessa studiosa ci informa che fin dal 1645 si stavano raccogliendo i fondi necessari per la ristrutturazione della Cappella del Santissimo Sacramento.

Il monumento, in perfetto stato di conservazione, presenta un analogo schema compositivo in entrambe le facce. Il comparto centrale del prospetto anteriore [fig. 267] è delimitato da semicolonne con scanalature avvolte a spirale lungo il fusto e decorate nel terzo inferiore da candelabre; motivi vegetali, sviluppati verticalmente a partire da vasi all'antica, riempiono i partiti laterali della tavola, oltre le semicolonne. La trabeazione ospita nel fregio una sequenza di testine alate alternate ad encarpi e vasi ricolmi di frutti, mentre nel basamento sono scolpiti gli stemmi della famiglia Di Capua.

Entrambi i pannelli centrali ospitano, entro un vano a *trompe-l'oeil* con volta a cassettoni, una coppia di angeli disposti ai lati della cella sacramentale. Nel prospetto anteriore le figure, librate sulle nuvole, sorreggono una monumentale pisside a pianta poligonale idealmente poggiata su una testina alata; questo ciborio, la cui funzione è esclusivamente figurativa, non è praticabile, anche se reca scolpito nello specchio frontale il simbolo del calice con l'Ostia. Nel tergo della tavola, tra paraste interamente decorate a candelabre, che fanno riscontro alle semicolonne del lato principale, i due angeli in preghiera incedono verso un piccolo tabernacolo con il peduccio a forma di testina di cherubino: è questa la vera e propria cella in origine destinata ad accogliere il Sacramento dell'Eucarestia [figg. 268-271]. Il corredo epigrafico è distribuito tra il fregio e il basamento del prospetto posteriore e l'architrave del prospetto anteriore.<sup>581</sup> Anche i due lati brevi dell'ancona sono decorati con motivi a candelabre, arricchiti dalla presenza di mascheroni e cartigli.

Il manufatto in questione è costantemente ricordato nelle descrizioni a stampa e in quelle manoscritte dell'abbazia, mentre nella letteratura specialistica ha fatto la sua comparsa nel 1984 grazie ad un intervento di Francesco Aceto,<sup>582</sup> ma dopo una marginale citazione nel 1992 da parte di Francesco Abbate,<sup>583</sup> esso non è stato più oggetto di attenzione da parte degli storici dell'arte; ciò, forse, a causa dei molti dubbi che ancora offuscano la corretta conoscenza dell'opera, il principale dei quali

---

<sup>581</sup> Non è possibile verificare se anche il basamento del prospetto anteriore sia occupato da riferimenti epigrafici: tale ispezione è impedita dalla presenza del ciborio dell'altare seicentesco, nonché da uno spesso strato di vernice scura che ricopre lo scomparto centrale dello stesso basamento.

<sup>582</sup> F. Aceto *La scultura dall'età romanica al primo Rinascimento*, in *Insedimenti verginiani in Irpinia: il Goleto, Montevergine, Loreto*, a cura di V. Pacelli, Di Mauro Editore, Cava dei Tirreni 1988, p. 113.

<sup>583</sup> F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento* cit., p. 257 nota 50.



riguarda l'identità del suo committente, che l'epigrafe dedicatoria indica in Luigi III di Capua, conte di Altavilla.

L'equivoco che a lungo ha tratto in inganno gli studiosi riguarda l'aggettivo numerale ordinale "terzo", che si riferisce al nome Luigi, più volte usato in famiglia, e non al titolo di conte di Altavilla; Vincenzo Verace, traducendo per primo, nel 1585, l'iscrizione latina come «Luigi di Capua, terzo conte d'Altavilla», generò un grave errore nell'identificazione del nobile nella discendenza familiare, malinteso che costrinse, inevitabilmente, chi scrisse dopo di lui ad identificarlo nel terzo conte di Altavilla, morto nel 1397, il quale per coincidenza si chiamò proprio Luigi.<sup>584</sup>

Solo con Luigi Severini, autore di una monografia su Altavilla Irpina, nel 1907 fu offerta la corretta traduzione del verso epigrafico. Severini poteva così riconoscere il committente dell'opera nel Luigi, terzo di tal nome tra i Di Capua, che nel 1496 cedette volontariamente i propri titoli feudali – compreso quello di conte di Altavilla – al fratello Bartolomeo III († *post* 1522).<sup>585</sup>

Questa lettura fu ripresa poi dal monaco archivista Giovanni Mongelli<sup>586</sup> e in tempi più recenti è stata sposata da Aceto e Abbate, concordi, questi ultimi, nel restituire la pala eucaristica all'ambito di Giovanni da Nola; per Aceto ad «un momento preciso dell'operosità» dello scultore, che cade tra il 1515 e il 1520, per Abbate al sodalizio stretto tra il Nolano e Giovan Tommaso Malvito.<sup>587</sup>

A questo punto, però, volendo seguire Severini, bisognerebbe fissare nel 1496 il termine *post quem non* per la realizzazione dell'altare, poiché Luigi III nell'epigrafe è ricordato ancora in qualità di conte di Altavilla, o al più tardi nel 1506, anno in cui il fratello Bartolomeo III ricevette ufficialmente l'investitura feudale.<sup>588</sup> Dal 1480 erano in corso dei lavori presso l'altare maggiore di Montevergine, che portarono alla riscoperta delle reliquie di san Gennaro, trasferite definitivamente a Napoli nel

---

<sup>584</sup> V. Verace, T. Costo, *La vera istoria dell'origine* cit., pp. 106-107; T. Costo, *Istoria dell'origine* cit., p. 43. Anticipa la realizzazione dell'altare al XIV secolo, ritenendolo destinato alla Cappella dell'Adorazione dei Magi, luogo da cui fu successivamente rimosso e trasferito nel presbiterio, A. Mastrullo, *Monte Vergine sacro*, Per Luc'Antonio di Fulco, Napoli 1663, pp. 21-22.

<sup>585</sup> L. Severini, *Altavilla Irpina: monografia storica*, Tipo-litografia Pergola, Avellino 1907, p. 29.

<sup>586</sup> G. Mongelli, *Storia di Montevergine e della Congregazione Verginiana*, I, Amministrazione Provinciale, Avellino 1965, pp. 746-747; Idem, *Montevergine nel Cinquecento* cit., p. 59.

<sup>587</sup> F. Aceto in *Insedimenti verginiani in Irpinia* cit., p. 113; F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento* cit., p. 257 nota 50.

<sup>588</sup> E. Ricca, *La nobiltà del Regno delle Due Sicilie*, I, Stamperia di Agostino de Pascale, Napoli 1859, p. 29.

1496;<sup>589</sup> tale circostanza sembra rendere ancora più convincente l'ipotesi che la nuova mensa principale fosse stata realizzata in quel torno di anni; ma questa è una datazione fin troppo precoce per lo stile "avanzato" dell'ancona eucaristica. Rileggendo e confrontando tra loro le fonti bibliografiche e quelle documentarie, e incrociando poi i dati da esse offerte con lo studio dei manufatti, emerge, infatti, che l'arredo marmoreo fu realizzato molto tempo dopo il recupero del corpo del martire Gennaro e da un committente diverso rispetto a quello indicato per primo da Luigi Severini.

Per iniziare, credo sia opportuno recuperare gli unici frammenti della mensa cinquecentesca, oggi esposti presso il Museo dell'Abbazia, messi in relazione già dal Mongelli con la pala, ma mai opportunamente studiati [figg. 272-273].<sup>590</sup> Gli specchi araldici scolpiti nei due lacerti marmorei costituiscono, a mio avviso, un importante indizio per il corretto inquadramento cronologico dell'intera opera.

Gli stemmi interzati riuniscono le armi di tre distinti rami familiari: quello dei Di Capua, quello degli Orsini e quello degli Zurlo.<sup>591</sup> Negli anni in cui dovrebbe *grossomodo* collocarsi la realizzazione del nostro altare, nella genealogia della famiglia Di Capua è ricordato il già citato Bartolomeo III: principe di Riccia e conte di Altavilla (dal 1496), il nobile contrasse più volte matrimonio, sposando in prime nozze Roberta Boccapanola, in seconde Aurelia Orsini e in terze Lucrezia Zurlo.<sup>592</sup>

Recenti ricerche condotte da Tiziana Iazeolla sul mecenatismo di Bartolomeo in area molisana hanno messo in evidenza che il nobile utilizzò uno scudo in cui lo stemma dei Di Capua compare congiunto con quello di Aurelia Orsini; questo emblema araldico è presente, ad esempio, nella facciata della chiesa di Santa Maria delle Grazie (già dedicata a Santo Stefano) a Riccia, restaurata nel 1500 da

---

<sup>589</sup> Secondo una pergamena dell'archivio dell'abbazia, le reliquie vennero ritrovate il 27 giugno 1480; cfr. G. Mongelli, *Abbazia di Montevergine. Regesto delle pergamene*, V, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1958, p. 158 num. 4412. Per la riscoperta e il trasferimento delle reliquie di san Gennaro da Mercogliano a Napoli, dove furono collocate nel Succorpo del Duomo, fatto costruire dal cardinale Oliviero Carafa, si rimanda al contributo di G. Vitale, *Il culto di san Gennaro a Napoli in età aragonese: una rilettura delle fonti*, in «Campania sacra», XX, 1989, pp. 239-267.

<sup>590</sup> G. Mongelli, *Storia di Montevergine e della Congregazione Verginiana*, I, Amministrazione Provinciale, Avellino 1965, p. 747; Idem, *Montevergine nel Cinquecento* cit., p. 59.

<sup>591</sup> B. Aldimari, *Memorie storiche di diverse famiglie nobili, così napolitane come forastiere, così vive come spente, con le loro arme*, I, Nella stamperia di Giacomo Raillard, Napoli 1691, pp. 219-224.

<sup>592</sup> S. Ammirato, *Delle famiglie nobili napoletane*, Appresso Giorgio Marescotti, Napoli 1580, p. 62.

Bartolomeo per accogliere le tombe di famiglia.<sup>593</sup> Lo studio della Iazeolla consente quindi di mettere in relazione i due stemmi superstiti dell'altare di Montevergine con il terzo matrimonio del nobile Di Capua, che lo legò a Lucrezia Zurlo. A questo punto si potrebbe sostenere che il monumento verginiano fu commissionato proprio da Bartolomeo III, se non fosse che il suo nome non compare affatto nel corredo epigrafico che, come detto, ricorda invece Luigi III. Una soluzione alternativa – e, a giudizio di chi scrive, più convincente – per sciogliere il problema del patronato sembra potersi ventilare ammettendo che lo stemma sia stato utilizzato anche da Lucrezia Zurlo dopo la morte del marito.

Ma quale fu la circostanza che spinse la Zurlo a patrocinare la realizzazione di un monumento che la critica ha sempre interpretato come un'opera dedicata dal cognato della nobildonna? A quanto pare, nessuna, poiché credo che il titolare dell'ancona debba essere riconosciuto in Luigi Martino, figlio primogenito nato dal matrimonio tra Lucrezia Zurlo e Bartolomeo III.<sup>594</sup>

A Luigi Martino, in quanto erede universale, spettò anche il titolo di conte di Altavilla: nel 1526, quando ricevette l'investitura dal viceré Andrea Carafa, il nobile

---

<sup>593</sup> T. Iazeolla, *Bartholomeus III de Capua comes Altaevillae*, in *L'architettura di età aragonese nell'Italia centro-meridionale*, I, *L'architettura di età aragonese nell'Italia centrale*, a cura di Cesare Cundari, Edizioni Kappa, Roma 2007, in part. pp. 154-166. L'iscrizione che accompagna lo stemma del committente nella facciata della cappella gentilizia di Riccia recita: BARTHOLOM · III · DE CAP · COMES · ALTAEV · CAPITIN · AC · COMIT · MOL · VICE / REX · TEMPL · A · MAIORIB · CONDIT · EX · SVO · INSTAVRAVIT · ET · AVXIT · MCCCCC. All'interno del sacello, nelle quattro tombe ad arcosolio che si aprono ai lati dell'altare sono sepolti: Luigi *senior* († 1397); Francesco ed Elisabetta dei Conti, genitori di Bartolomeo III; Andrea e la moglie Costanza di Chiaromonte; Luigi *junior* († *ante* 1500) con la moglie Altobella Pandone; nella fossa che si apre ai piedi della mensa riposano, invece, il fondatore Bartolomeo con la seconda moglie Aurelia e i loro due figli, Gian Francesco e Giustiniana. Le epigrafi che permettono di identificare i titolari delle suddette quattro tombe sono riportate in S. Ammirato, *Delle famiglie nobili napoletane* cit., pp. 58-63.

<sup>594</sup> Dal matrimonio di Bartolomeo con Lucrezia nacquero certamente Luigi Martino e Giulia; è probabile che tra il 1522 e il 1523 la coppia avesse anche un terzo erede: nel testamento di Bartolomeo III, datato 23 agosto 1522, la moglie Lucrezia Zurlo risulta, infatti, in attesa di un figlio. Quest'ultimo potrebbe essere riconosciuto in quel Valerio che Scipione Ammirato (*Delle famiglie nobili napoletane* cit., p. 62) dice nato «d'altra donna», e che Jacob Wilhelm Imhof (*Corpus historiae genealogicae Italiae et Hispaniae*, Norimberga 1702, p. 240 tav. II, num. 11) attribuisce, per un errore (di stampa?), a Lucrezia d'Alagno. Per il testamento di Bartolomeo III si rimanda alla trascrizione contenuta nel manoscritto settecentesco in ASN, Archivio Sanseverino di Bisignano, *Testamenti della famiglia de Capua principi della Riccia dal 1336 al 1765. Raccolti da Luigi di Capua gran conte di Altavilla, principe della Riccia nel MDCXX*, inc. 45, cc. 15r-20v. Nel suddetto documento non sono menzionati i figli che il Bartolomeo procreò con Roberta Boccapanola e Aurelia Orsini – alcuni premorti al nobile –, ricordati invece dall'Ammirato (*Delle famiglie nobili napoletane* cit., p. 62).

era ancora un “pupillo” posto sotto la reggenza della madre Lucrezia, e forse non raggiunse la maggiore età prima del 1535, anno in cui Carlo V gli confermò l’investitura feudale.<sup>595</sup>

In virtù di tali considerazioni, si può quindi concludere che l’altare di Montevergine, dedicato da Luigi III [Martino] di Capua, fu realizzato quando il giovanissimo conte di Altavilla, essendo *in pupillari aetate*, era posto ancora sotto la reggenza dalla madre Lucrezia Zurlo, la quale, in qualità di amministratrice dei titoli e dei beni del figlio, si occupò personalmente della realizzazione del monumento e pertanto sentì l’esigenza di ribadire il proprio ruolo di tutrice e committente attraverso gli stemmi gentilizi fatti apporre nella mensa; al giovanissimo Luigi, ancora scapolo, si riferiscono invece i due scudi scolpiti nel basamento del prospetto principale dell’ancona, i quali recano solamente l’emblema della casa Di Capua. L’epoca di realizzazione della macchina liturgica può così essere compresa tra il 1526 e il 1535, ovvero tra l’anno in cui, morto il padre Bartolomeo, Luigi ereditò il titolo di conte di Altavilla, e l’anno in cui, uscito dalla minore età, non ebbe più bisogno di essere rappresentato dalla madre.

Individuare un nuovo ambito cronologico di riferimento per l’altare di Montevergine non aiuta però a risolvere il problema attributivo; le proposte di Francesco Aceto e di Francesco Abbate, che riferirono la scultura alla cerchia di Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvito, appaiono poco convincenti, in assenza di validi confronti con le opere dei due maestri. Al momento non sono in grado di offrire il mio contributo a riguardo, indicando un nome o un preciso ambito artistico per il retablo opistografo, che resta comunque uno dei manufatti di maggior pregio tra quelli raccolti in questa sede. L’elevato livello qualitativo dell’opera e il prestigio del luogo di culto, a cui essa fu destinata lasciano supporre che i Di Capua coinvolsero uno dei principali maestri allora attivi a Napoli, di cui, tuttavia, non conosciamo altri lavori.

---

<sup>595</sup> I due diplomi del 1526 e del 1535 sono segnalati da E. Ricca, *La nobiltà del Regno* cit., I, p. 30, che ebbe la possibilità di consultare presso l’Archivio di Stato di Napoli i *Quinternioni di Terra di Lavoro*, distrutti nel 1943 durante il famoso incendio di San Paolo Belsito, dove, a causa della Seconda Guerra Mondiale, erano stati trasferiti alcuni dei più importanti fondi archivistici napoletani. Da un registro della Cancelleria di Carlo V, conservato presso l’Archivio della Corona d’Aragona a Barcellona, apprendiamo inoltre che nel 1532 Lucrezia Zurlo era ancora «“matri et balie” de Luis de Capua»; cfr. J. Ernesto Martinez Fernando, *Privilegios otorgados por el Emperador Carlos V en el Reino de Nápoles*, Barcellona 1943, p. 258 n. 2360.

Nell'ambito di questa ricerca dedicata agli arredi liturgici della Campania di epoca rinascimentale preposti alla custodia e alla venerazione del Santissimo Sacramento, il monumento di Montevergine rappresenta certamente uno degli esempi più interessanti, rientrando nella casistica degli altari eucaristici ad isola destinati alle cappelle maggiori; tuttavia, rispetto ad altri episodi analoghi rintracciabili nel resto della Penisola e ampiamente noti in letteratura, la realizzazione dell'altare verginiano non costituì per il committente un pretesto per rivendicare il patronato del luogo topograficamente e liturgicamente più importante dell'edificio ecclesiale, e dunque la possibilità di costruire la propria tomba in prossimità della mensa.<sup>596</sup> Dal testamento di Luigi Martino, dettato il 24 ottobre 1550 al notaio Antonio Nolfi di Pietracatella, sappiamo infatti che il nobile scelse di essere sepolto nella chiesa di Santo Stefano a Riccia, nel medesimo avello terragno, posto ai piedi dell'altare, in cui già riposava il padre Bartolomeo III.<sup>597</sup>

---

<sup>596</sup> Il più significativo caso di tomba privata costruita nei pressi di un altare maggiore con funzione eucaristica è quello legato alla figura di Ambrogio Spannocchi, banchiere senese, che pagò a Benedetto da Maiano il ciborio destinato alla mensa principale della chiesa di San Domenico a Siena, ottenendo in cambio il patronato del presbiterio e la possibilità di ricavare nel pavimento, tra gli stalli del coro dei frati, la propria tomba terragna; cfr. D. Carl, *Il ciborio di Benedetto da Maiano nella cappella maggiore di San Domenico a Siena: un contributo al problema dei cibori quattrocenteschi con un excursus per la storia architettonica della chiesa*, in «Rivista d'arte», XLII, 1990, pp. 8-12.

<sup>597</sup> ASN, *Archivio Sanseverino di Bisignano* cit., c. 21r: «Et conoscendosi l'anima più degna del corpo et quella a tutte le cose altre doversi anteporre per ogni fedele christiano, io predetto Luigi testatore raccomando l'anima mia all'onnipotente Iddio mio creatore et sua gloriosissima Madre, supplicandoli genibus flexis et lacrymis effusis si degnino accettarla in Paradiso, et voglio quandocunque venisse a passare della presente vita il corpo mio sia sepolto et portato nella venerabile chiesa seu cappella di Santo Stefano, nudo avvolto in uno lenzuolo, et sia posto con le ossa di mio padre, che Dio abbia [in gloria], con le quali fra un anno si debbiano unire quelle di Bartolomeo mio figlio et del piccirillo che morì in Montuoro, et che me si faccia celebrare l'ufficio et se ci debbia far dire se non una messa cantata con li preti et frati seu monaci della terra, alli quali si debbia dare per elemosina secondo parerà all'infrascritta signora contessa mia moglie». Non sappiamo se le spoglie mortali di Luigi Martino vennero effettivamente unite ai resti del padre Bartolomeo.

**80.**

**ANCONA EUCARISTICA** [fig. 274]

Napoli, Ercolano

Chiesa di Santa Maria di Pugliano, Cappella di San Sebastiano

1525-50 c.

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 154 x 120

Stato di conservazione: discreto

Nella chiesa basilicale di Santa Maria di Pugliano ad Ercolano, all'interno della Cappella di San Sebastiano, è custodita questa ancona dotata di ricetto per le Sacre Specie. Il marmo è murato al di sopra del passaggio aperto nella parete laterale sinistra del sacello, e dal lato opposto gli fa riscontro un altro bassorilievo, di uguali dimensioni e fattura, raffigurante la Resurrezione di Cristo [fig. 275].

Le due tavole, decontestualizzate e posizionate ad un'altezza che non ne agevola l'osservazione, furono realizzate per arredare uno spazio riservato alla conservazione e al culto del Corpo di Cristo. La lettura di alcune sante visite non ha aiutato a ricostruire l'originaria topografia dei due altari cui essi appartennero; disponiamo solo della tarda testimonianza del canonico Giovanni Scherillo, che nel 1859 poté vedere «i due bassirilievi in marmo bianco, di figure piccole», incassati «nelle facce che ti vengono di prospetto dei due piloni che formano la terza coppia» contando dall'ingresso principale della basilica.<sup>598</sup> L'attuale collocazione dei manufatti potrebbe risalire ai restauri che interessarono la chiesa intorno al 1935;<sup>599</sup> resta aperta

---

<sup>598</sup> G. Scherillo, *Dalla venuta di S. Pietro Apostolo nella città di Napoli della Campania*, Stabilimento Tipografico di A. Testa, Napoli 1859, pp. 580-581.

<sup>599</sup> Il restauro novecentesco è attestato da una lapide murata al di sopra dell'ingresso della navata destra: D.O.M. / QUESTO SANTUARIO / VENERANDO PER PRISCHE MEMORIE / CHE PER AMORE DA S. PIETRO ISPIRATO / I RESINESI ERESSERO / ALLA SS. VERGINE DI PUGLIANO / SQUALLIDO PER LA VELOCE ALA DEL TEMPO / L'ARCIPRETE DOTTOR

l'ipotesi di un possibile coinvolgimento della Confraternita di San Sebastiano, dedita alle sette opere di misericordia corporale, nella loro realizzazione.

Entrambi i monumenti godono di un discreto stato di conservazione e presentano ampie tracce di dorature. Nel mezzo dell'ancona-tabernacolo è scolpito un tempietto poligonale con cupola embricata, trasportato da robusti angeli in volo: quattro di essi, ritratti a figura intera, sono disposti a coppie ai lati della custodia, mentre un quinto angelo, di cui emerge solo il busto da una coltre di nuvole striate, funge da telamone sorreggendo dal basso il tabernacolo. I pilastri angolari, decorati con i simboli della Passione di Cristo, sono cimati da capitelli in stile ionico; nel fregio della trabeazione sono intagliate tre protomi di cherubino. A coronamento dell'edicola è posta una piccola lunetta con la colomba dello Spirito Santo, e nello scudo lavorato a rilievo nel centro del basamento è dipinto lo stemma dell'antica città di Resina, che nel 1969 mutò il nome in Ercolano. Tale emblema, così come le dorature, potrebbe essere stato aggiunto solo successivamente. L'apertura del ciborio appare chiusa da un frammento in marmo, su cui è dipinto un calice dorato.

La medesima impaginazione caratterizza anche l'ancona della *Resurrezione*, che nel pannello centrale reca scolpita a bassorilievo l'immagine del Redentore in piedi sul sepolcro scoperchiato, al quale ultimo sono appoggiati anche i due soldati dormienti. Come nell'ancona eucaristica, i simboli della Passione e alcuni cherubini impreziosiscono rispettivamente le paraste e il fregio della trabeazione; un barbuto Padre Eterno benedicente impegna tutto lo spazio della lunetta.

I due manufatti non sono stati mai oggetto di uno studio specifico, ma vengono costantemente ricordati nelle pubblicazioni dedicate alla chiesa di Pugliano come opere riconducibili all'ambito di Giovanni da Nola;<sup>600</sup> tuttavia essi, di mediocre fattura e piuttosto distanti dallo stile dello scultore nolano, devono essere

---

GIOACCHINO COZZOLINO / CON VOLONTÀ FERMA E PERSONALE LARGA  
MUNIFICENZA / CONCORRENDO CLERO MUNICIPIO POPOLO / RIVESTÌ DI MARMI  
PREZIOSI / RIDONÒ ALLO SPLENDORE DELL'ARTE / S. EM<sup>ZA</sup> REV<sup>MA</sup> IL CARDINALE  
ALESSIO ASCALESÌ / ARCIVESCOVO DI NAPOLI / SOLENNEMENTE CONSACÒ E  
BENEDISSE / IL III AGOSTO MCMXXXV.

<sup>600</sup> R. Oliviero, *S. Maria a Pugliano. Guida storico e artistica*, Edizioni Pro Ercolano, Ercolano 1983, pp. 123-124; E. Ferraro, *Il santuario di Santa Maria a Pugliano. Guida alla visita*, in *La Madonna di Pugliano. Il restauro e il santuario*, Nicola Longobardi Editore, Castellammare di Stabia (Napoli) 2007, pp. 47-48. Non fa invece alcun cenno alle due sculture G.A. Galante, *Memorie del Santuario di Pugliano nella villa di Resina*, Tipografia dei fratelli Testa, Napoli 1875.



genericamente restituiti ad un anonimo maestro napoletano e datati al secondo quarto del Cinquecento. Non credo, infatti, di riuscire a riconoscere nelle sculture in esame dei caratteri facilmente accostabili agli stilemi di altre personalità meglio conosciute, anche se in esse sono evidenti alcune fonti d'ispirazione: ad esempio, l'ampio movimento del braccio destro sia del Cristo risorto che dell'Eterno benedicente deriva dal modello iconografico fornito da Diego de Silóe nella cimasa dell'altare della Cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara [figg. 282-283].



**81.**

**Ancona eucaristica** [fig. 277]

Salerno, Cava dei Tirreni, frazione di Dupino

Chiesa di San Nicola di Bari, zona presbiteriale, murato nel pilastro alla sinistra liturgica dell'altare maggiore

1533

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 130 x 112

Stato di conservazione: discreto

OLEUM INFIRMORUM

Scolpita nel fregio della trabeazione

SIMONETTO QVARANTA / EIVSQ(VE) POSTERIS / EX TESTAMENTO /  
CVRATVM / ANN(O) SAL(VTIS) MDXXXIII.

Scolpita nel basamento

Stemmi della famiglia Quaranta scolpiti nel basamento

*Troncato: tre fiori con cinque petali, due nel campo e uno in punta; sulla partizione una fascia caricata da quattro X.*

Come riferisce l'iscrizione scolpita nel basamento, questa custodia eucaristica, conservata nella chiesa di San Nicola di Bari in Dupino in Cava dei Tirreni, fu realizzata nel 1533 per volontà testamentaria del nobile Simonetto Quaranta, che la destinò alla sua cappella gentilizia posta sotto il titolo del Corpo di Cristo.

Visitando la chiesa il 4 maggio del 1649, il vescovo Girolamo Lanfranchi poteva

accertare la presenza del marmo all'interno della prima cappella ubicata alla destra liturgica dell'altare maggiore, appartenente ancora nel Seicento alla famiglia Quaranta.<sup>601</sup> Scomparso l'antico sacello *in cornu Evangelii* a seguito del rifacimento architettonico dell'edificio ecclesiale, promosso a metà del Settecento dal parroco Matteo Giovine, il nostro marmo fu trasferito presso il pilastro posto alla sinistra liturgica, dove ancora oggi appare montato al di sopra di una mensola e arricchito con l'aggiunta di un fastigio di gusto rococò lavorato in stucco [fig. 276].<sup>602</sup> Dismessa dall'originaria funzione, nella nuova sede la custodia fu reimpiegata come repositorio per l'olio degli infermi: lo attesta l'iscrizione apposta nel fregio della trabeazione, in sostituzione, forse, di un motto in onore del Sacramento dell'Eucarestia.

Le colonne ioniche dal fusto avvolto da racemi vegetali incorniciano la tavola centrale occupata da un coro di angeli che in parte sostengono e in parte adorano un ciborio a pianta poligonale poggiato su una testina angelica alata; dell'ambiente in cui si svolge l'azione si intravede solo il soffitto piano cassettonato. Il basamento del quadro scolpito è occupato da una tabella epigrafica ansata, compresa tra due dadi con gli stemmi del committente. Il manufatto in questione si pone a metà strada tra un semplice tabernacolo a muro, del quale riprende l'aspetto formale e le dimensioni relativamente contenute, e un'ancona, per la presenza dell'alto basamento, pensato per insistere al di sopra di una mensa.

---

<sup>601</sup> Archivio della Curia arcivescovile di Cava dei Tirreni, *Sante visite*, Girolamo Lanfranchi, 1649, *Chiesa di San Nicola a Dupino*, cc. n. nn. [c. 51v]: «[4 maggio 1649] Successive visitavit primam cappellam a latere dextero altaris maioris sub titulo Corporis Christi sculptum in quodam marmore albo, in qua adsunt quamplurimæ effigies Sacramenti et in medio adest forma custodiæ cum inscriptione subptus, videlicet: “Simonetto Quaranta eiusque posteris ex testamento curatum anno salutis 1533”. Que cappella est Papinii Quaranta, ut asseritur, cum annuo reddito carlenorum quinque solvendorum ab eodem Papinio».

<sup>602</sup> A. Carraturo, *Ricerche storico-topografiche* cit., pp. 306-308; S. Milano, *San Nicola di Dupino*, in *La chiesa di San Marco ai Marini. Arte e territorio nei casali di Cava de' Tirreni*, a cura di R. Naldi, Arte'm, Napoli 2010, p. 31 e p. 44, nota 26. La ricostruzione della chiesa è ricordata anche da una lapide, che reca la seguente iscrizione: D.O.M. / TEMPLUM / DIVO NICOLAO BARIENSI / MULTIS AB HINC SÆCULIS IN PAGO DUPINI ERECTUM. / TEMPORIS INJURIA SQUALIDUM. / AC VETUSTATE PÆNE DÆLETUM / SITU MANENS IDEM, STRUCTURA OMNINO DIVERSUM / PIETATE ARTIFICE / A FUNDAMENTIS NOVUM RESURGIT / VIATOR / OPERIS CONCINNITATEM TU NE MIRERIS / PECULIARE SACRIS / ADEST NUMINIS TUTAMEN. / ANNO SALUTIS MDCCL. / PIJS POPULI VOTIS OBSEQUENS. DIE IX 7BRIS 1759 / NICOLAUS BORGIA CAVENSIS EP.US / SOLEMNI RITU CONSECRAVIT PRO EIUS FÆSTO / DOMCA IN SEPTUAGESIMA PERPETUO ASSIGNATA.

Osservando «la corolla di angeli, che volteggiano intorno al tempietto», Riccardo Naldi ha notato che «i volti dalle mascelle squadrate, i colli robusti, la postura delle braccia incrociate, l'impianto linearistico dei panneggi schiacciati, indicano che l'autore ebbe modo di confrontarsi con le opere di Giovan Tommaso Malvito e Giovan Giacomo da Brescia».<sup>603</sup>

La piccola ancona non è sfuggita all'attenzione di uno dei massimi eruditi di storia cavese vissuto nel secolo scorso, monsignor Attilio della Porta, che nella sua *Cava sacra* restituì il manufatto ad «Ambrogio della Monica, ottimo scultore cavese».<sup>604</sup> Per ovvie ragioni stilistiche e cronologiche, la genesi del marmo di Dupino non può essere messa in relazione con il Della Monica, attivo – stando ai documenti – tra il 1559 e il 1589;<sup>605</sup> nonostante ciò, alla base dell'equivoco in cui è incorso il Della Porta vi è una buona intuizione di ordine stilistico.

Poco dopo il 1559 i governatori della chiesa cavese di San Pietro a Siepi commissionarono ad Ambrogio della Monica lo spostamento presso l'altare maggiore di un retablo eucaristico in marmo realizzato nel 1539 per la Cappella della Confraternita del Corpo di Cristo, e al contempo la realizzazione di quattro altorilievi raffiguranti gli Evangelisti, che avrebbero affiancato l'antico repositorio una volta trasferito nella nuova sede [cat. 82; fig. 287-288]. Nella letteratura locale la composizione organizzata dallo scultore è in genere ricordata *tout court* come lavoro di Ambrogio della Monica, senza distinguere le parti più antiche da quelle effettivamente eseguite dal maestro originario di Cava dei Tirreni;<sup>606</sup> in tale equivoco è incorso anche Attilio della Porta, che notò una certa familiarità tra le figure dell'ancora eucaristica di Siepi e gli angeli che elevano il ciborio in quella di Dupino, a tal punto da considerarle entrambe opera dello stesso autore.

Anche a mio parere, i due arredi liturgici potrebbero essere stati prodotti da una medesima bottega, viste le affinità stilistiche e formali che legano le due sculture, realizzate, tra l'altro, a distanza di soli sei anni l'una dall'altra. Si noti, ad esempio, il comune motivo della tabella epigrafica sovrapposta al basamento, immaginata quasi

---

<sup>603</sup> R. Naldi, *Lo sguardo sul territorio*, in *La chiesa di San Marco ai Marini* cit., p. 14; nella stessa sede bibliografica, l'ancona è ricordata nell'intervento di Salvatore Milano (pp. 25-26) tra le «opere d'arte degne di nota» custodite nella chiesa di San Nicola in Dupino.

<sup>604</sup> A. della Porta, *Cava sacra* cit., p. 210.

<sup>605</sup> Cfr. in questo volume la nota 613.

<sup>606</sup> A. della Porta, *Cava sacra* cit., pp. 220.

come un elemento indipendente rispetto al resto della struttura architettonica; oppure si confrontino gli angeli che popolano le due custodie: simili sono i profili spigolosi dalla bocca minuta e dagli occhi allungati e le esili braccia lasciate scoperte; ugualmente sovrapponibili sono il disegno dell'ampio sbuffo di stoffa che circonda le spalle e il drappeggio delle gonne dei chitoni, solcate da ampie pieghe e tagliate in basso per lasciare in vista i lunghi piedi [figg. 278-279].

**82.**

**ANCONA EUCARISTICA** [fig. 281]

Salerno, Cava dei Tirreni, frazione di Siepi

Chiesa di San Pietro, sagrestia

1539

Ignoto scultore napoletano

Marmo

cm 280 x 200 c.

Stato di conservazione: buono

HIC CIBVS EST POTVSQ(VE) ANIMAE / VOS NOXIA TVRBA / SVMITE  
PERPETVAE / DONA SALVTIS ERVNT / ANN(O) SAL(VTIS) M.D.XXXVIII

Scolpita nella tabella ansata risparmiata al centro del basamento, tra i simboli dei quattro Evangelisti

Stando alla data segnata nella tabella ansata scolpita nel basamento, questa pala marmorea, di dimensioni monumentali, fu realizzata nell'anno 1539. L'attuale collocazione, che la vede relegata nella sagrestia della chiesa di San Pietro a Siepi in Cava dei Tirreni, insieme a quattro pannelli raffiguranti gli Evangelisti, è il risultato di una serie di spostamenti che hanno segnato l'interessantissima storia di questo arredo liturgico [fig. 280].

Il suo ricco repertorio decorativo è sviluppato attorno al pannello principale, in cui si apre il vano a forma di portale vegliato da angeli in preghiera, in origine destinato ad accogliere l'Eucarestia e poi otturato con un frammento in marmo commesso. L'impaginazione di tale scomparto è presa in prestito dalla tradizione dei tabernacoli a parete quattrocenteschi: esso, infatti, simula lo spazio di una tribuna basilicale, con l'archivolto impegnato dall'immagine del Cristo risorto, adorato dagli angeli; la

figura del Redentore è impostata su una testina alata e rivolge lo sguardo verso la cella sacramentale, intesa come metafora del sepolcro in cui fu e andrebbe di nuovo deposto. Nei montanti che affiancano la tavola principale sono ospitati San Giovanni Battista e San Pietro, alla sinistra di chi guarda, e San Girolamo e San Paolo, dal lato opposto. Candelabre a motivi fitomorfi emergenti da vasi all'antica decorano le quattro paraste che separano il "tabernacolo" dai partiti laterali, e al contempo sorreggono la trabeazione, il cui fregio è scandito da una teoria di cherubini. Superiormente, la pala si conclude con un coronamento a edicola racchiudente l'*Annunciazione*, in origine completato con un timpano, di cui resta solo un frammento rappresentante la colomba dello Spirito Santo. Nella base del monumento, ai lati della tabella epigrafica, sono scolpiti i simboli dei quattro Evangelisti.

La chiesa di San Pietro ha origini molto antiche e nel corso dei secoli è stata più volte interessata da lavori di ampliamento e di ristrutturazione.<sup>607</sup> Il vasto programma di interventi eseguiti nel presbiterio nel corso del Cinquecento si ricostruisce attraverso la lettura diacronica di alcuni atti notarili recuperati dal canonico ottocentesco Gennaro Senatore nell'ambito di una ricerca sistematica condotta presso l'Archivio di Stato di Salerno, e i cui risultati, trasmessi all'erudito napoletano Gaetano Filangieri, sono confluiti – nella maggior parte dei casi in forma di regesto documentario – nella voluminosa raccolta dei *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*. Da tale lettura emerge che la prima campagna di lavori, affidata a Colantonio e Sabato Jovene, era in corso tra il 1526 e il 1533, e che ai due maestri di fabbrica nel 1545 subentrò Giovan Battista Gagliardo; quest'ultimo, il 12 luglio, si impegnò a completare la tribuna con la costruzione di quattro pilastri, della cupola e della lanterna.<sup>608</sup> Nello stesso torno d'anni all'interno della chiesa fu istituita la Confraternita del Corpo di Cristo; è un rogito del 31 dicembre 1559, brevemente segnalato a margine dei registi del Filangieri<sup>609</sup> e recuperato da chi scrive nella sua forma integrale [doc. 11], a riferire che, all'atto della stipula dei capitoli di fondazione, alla suddetta Confraternita era stata affidata la temporanea custodia del Santissimo Sacramento, in attesa di poter collocare la riserva eucaristica

<sup>607</sup> S. Milano, *San Pietro a Siepi. Guida alla chiesa e al Museo*, 2004, p. 9.

<sup>608</sup> G. Filangieri, *Documenti cit.*, V, p. 266; Idem, VI, pp. 24, 29.

<sup>609</sup> Idem, VI, pp. 183-184 nota 2.

«in digniori stato» nel centro del presbiterio. Per assolvere questo compito, nel 1539 i confratelli fecero realizzare l'altare eucaristico con custodia, che trovò posto nella tribuna presso il “piliero” alla destra liturgica dell'altare maggiore, vicino alla Cappella della Madonna delle Grazie di patronato del nobile Leone de Monica.<sup>610</sup>

Ultimata la tribuna entro il 1559, si poteva finalmente provvedere anche alla sistemazione della mensa principale: appellandosi ai citati decreti e osservando che ormai «quasi in ogni parte del Regno il Santissimo Sacramento di la Eucharestia se tene[va] nel'altare maggiore», il parroco di San Pietro ordinò il trasferimento del Corpo di Cristo; ma, piuttosto che commissionare una nuova ancona e un nuovo ciborio, si scelse di reimpiegare la «bellissima» custodia antica, affinché questa potesse mantenere la funzione per la quale era stata realizzata vent'anni prima.<sup>611</sup>

Lo spostamento e l'accomodo della pala furono accordati allo scultore Ambrogio della Monica, originario di Cava dei Tirreni, al quale si richiese anche la realizzazione di quattro pannelli con gli *Evangelisti* [figg. 287-288] e le due predelle raffiguranti la *Conversione di san Paolo* [fig. 289] e la *Consegna delle chiavi a san Pietro* [fig. 290].<sup>612</sup> Questi marmi, che andavano ad arricchire l'antica custodia una volta trasferita presso la mensa principale, sono documentati da un saldo di 26 ducati

---

<sup>610</sup> L'esatta collocazione della Cappella del Corpo di Cristo, che comprendeva oltre all'altare due tombe terragne, è indicata in un documento inedito del 1562: ASS, *Archivio notarile*, I versamento, Giovan Michele de Adinolfo di Cava dei Tirreni, busta 1117, protocollo per gli anni 1562-63, c. 79r-v. Un tombino con lo stemma di Leone della Monica e con la data 1521 si trova oggi nella cappella aperta alla destra liturgica dell'abside.

<sup>611</sup> Lo spostamento di sede del manufatto lasciava irrimediabilmente un vuoto all'interno della Cappella del Sacramento; per questa ragione, contestualmente alla donazione dell'arredo marmoreo a favore della parrocchia, la Confraternita si impegnava a far realizzare una nuova pala d'altare, che fu commissionata nel 1566 al pittore napoletano Giulio d'Angelo; cfr. G. Filangieri, *Documenti cit.*, V, pp. 371-372, dove è trascritto parte del rogito di commissione. Il documento, rimandando ad un disegno preparatorio, non restituisce alcun riferimento relativo all'iconografia dell'opera, ricavabile, invece, da una visita pastorale del 1649; cfr. Archivio della Curia arcivescovile di Cava dei Tirreni, *Sante visite*, Girolamo Lanfranchi, 1649, c. 25v: «Deinde processit ad visitandas cappellas eius dictae ecclesiae a parte dextera altaris maioris, et primo visitavit cappellam sub vocabulo Corporis Christi. Adest in jcone imago Resurrectionis Domini [...]».

<sup>612</sup> Sull'attività di Ambrogio della Monica, il cui nome compare spesso associato a quello degli scultori Giovanni Antonio Tenerello ed Erasmo Bergantino, oltre ai documenti regestati in G. Filangieri, *Documenti cit.*, VI, pp. 183-184, si rimanda a G. Ceci, *Per la biografia degli artisti cit.*, pp. 158-159; B. Mussari, G. Scamardi, *Scultori toscani a Cosenza tra XVI e XVII secolo*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico, Università degli Studi di Reggio Calabria», IV, 8, 1994, pp. 169-180; A. Grandolfo, *Geronimo d'Auria (doc. 1566 - †1623). Problemi di scultura del secondo Cinquecento partenopeo*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, relatore F. Caglioti, a.a. 2011-2012, pp. 234, 299-300.

versato all'artista a completamento del prezzo finale di 97 previsto dall'atto di allogazione, il quale ultimo, purtroppo, non è stato ancora ritrovato.<sup>613</sup> Il lavoro svolto per la chiesa di San Pietro a Siepi dovette rivelarsi più impegnativo del previsto, per cui Ambrogio della Monica, a seguito di un mancato accordo col committente, presentò una denuncia dinanzi al Sacro Regio Consiglio, ritirata solo nel 1588, dopo aver ricevuto un ulteriore saldo di 30 ducati.<sup>614</sup>

La monumentale pala marmorea assemblata dal Della Monica rimase in opera fino al XVIII secolo, quando, in occasione di un nuovo imponente restauro della chiesa, che contemplò tra l'altro l'aggiunta delle due navate laterali, lo scultore Carlo Schisano eseguì, su disegno di Domenico Guarino, l'attuale altare.<sup>615</sup>

Il nostro manufatto, escluso dagli studi di settore, ha trovato posto in alcune pubblicazioni curate da eruditi locali. Il canonico Andrea Carraturo ne *Lo "stato*

<sup>613</sup> ASS, *Archivio notarile*, I versamento, Giovan Michele de Adinulfo di Cava dei Tirreni, 1117, protocollo per gli anni 1562-63, c. 379r-v: «Quietacio pro ecclesia Sancti Petri ad Sepim. / Eodem die [20 aprile 1563] [...] in nostri presencia personaliter constituti etc. magister Ambrosius de Monica de Cava [...] coram nobis recepit [...] ducatos viginti sex de carlenis ad complementum et integra satisfacionem de ducatos nonaginta septem sue mercedis dela opera et adgiontione dela custodia de marmora delo altare majore de dicta ecclesia, facta per ipso magistro Ambrosii [...]».

<sup>614</sup> ASS, *Archivio notarile*, I versamento, Giovan Michele de Adinulfo di Cava dei Tirreni, 1134, protocollo per gli anni 1587-88, cc. 294r-295r: «Quietacio pro venerabili ecclesia Sancti Petri ad Sepim et eius magnificis procuratoribus. / Die tertio mensis Julii 1588 apud Sanctum Adiutorium predictae civitatis Cave, et proprie in venerabili ecclesia Sancti Petri ad Sepim, in nostri presencia personaliter constituti etc. magister Ambrosius de Monica de Cava [...] verum nobis recepit etc. magnifico Cosimo de Palmerio [...] procuratore et casserio venerabilis ecclesiae Santi Petri ad Sepim [...] ducatos triginta de carlenis ad complementum et integram satisfacionem pretii deli quattro personagi Evangelisti de marmora et delo arcotravo facti et posti per epso magistro Ambrosi nela cona delo altare magior de dicta ecclesia et de ogni altra adgiontione et ogni altra cosa per epso posta in dicta cona et per la portatura da Napoli et ogni altra spesa per epso magistro Ambrosi facta [...]».

<sup>615</sup> S. Milano, *San Pietro a Siepi. Guida alla chiesa e al Museo*, 2004, pp. 11, 15-16, secondo il quale l'apparato cinquecentesco fu smontato nel 1712; lo storico Andrea Carraturo (*Lo "stato attuale" della città (1784)*, a cura di S. Milano, Avagliano Editore, Cava dei Tirreni 1986, p. 25 e p. 62 nota 5), invece, fa slittare al 1798 la sistemazione dello stesso all'interno della sagrestia. Mi domando se in occasione del trasferimento dal presbiterio alla sagrestia non sia stata apportata qualche manomissione al marmo eucaristico; tale sospetto è originato dalla seguente descrizione dell'altare maggiore riportata da Attilio della Porta (*Cava sacra* cit., pp. 220-221): «Icona marmorea affabre elaborata, in cuius medio est sculptura Resurrectionis Domine Nostri; a latere dextro et sinistro sunt quatuor Evangelistae; supra et infra diversae sculpturae. In inferiori parte, circa medium, adest sequens inscriptio: Hic cibus potusque animae, vos noxia turba sumite perpetuae dona salutis erunt. A.D. MDXXXVIII [sic]. Procide, qui transis, hic manet ipse Deus. A.D. MDXXXIV». Il brano potrebbe essere stato tratto da una visita pastorale non rintracciabile, e comunque non citata dall'autore. Fatta eccezione per il fastigio decurtato, l'ancona appare completa nel suo sviluppo architettonico; mi chiedo, pertanto, in quale elemento dell'arredo l'anonimo trascrittore poté leggere il motto *Procide, qui transis, hic manet ipse Deus. A.D. MDXXXIV*.



*attuale*” della città di Cava, compilato nel 1784, scrisse che «il bassorilievo della Nascita di G. C. [sic] e quello della caduta di S. Paolo sono opera del famoso Giovanni da Nola del sec. XVI, e le altre statue degli Evangelisti sono di suo disegno, ma eseguite da’ suoi discepoli»;<sup>616</sup> mentre nella monografia *Cava sacra*, pubblicata nel 1965 da Attilio della Porta, l’intero apparato (ancona+*Evangelisti*) è segnalato *tout court* come lavoro eseguito da Ambrogio della Monica.<sup>617</sup>

L’analisi dei caratteri stilistici delle sculture di San Pietro a Siepi rimanda al piccolo repositorio eucaristico della chiesa locale di San Nicola di Bari in Dupino, opera anonima, per la quale Riccardo Naldi ha suggerito un legame con i modi di Giovan Tommaso Malvito e – soprattutto – di Giovan Giacomo da Brescia.<sup>618</sup> È proprio tra le opere riunite da Fabio Speranza attorno al nome di Giovan Giacomo che possono essere recuperati precisi riscontri figurativi per la nostra opera: infatti l’impianto architettonico del fastigio dell’ancona cavese [fig. 284] riprende l’analoga soluzione sviluppata dal maestro lombardo nel *Sepolcro di Giovan Battista del Doce* [fig. 285], conservato a Napoli nella chiesa di San Domenico Maggiore. La *Tomba del Doce* presenta superiormente un’edicola ospitante il Cristo risorto, dal quale lo scultore di Cava dei Tirreni ha ripreso la posa, il gesto della benedizione e il perizoma svolazzante per ritrarre l’omologa figura risparmiata in corrispondenza della cella sacramentale, al centro della custodia [fig. 286]. Speranza ha giustamente notato che il disegno dell’edicola affiancata da volute e candelabri «nasce dalle idee dei “doi spagnoli”» Bartolomeo Ordóñez e Diego de Silóe per l’altare della Cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara [figg. 282-283];<sup>619</sup> monumento, quest’ultimo, in cui ritroviamo il medesimo timpano con la colomba dello Spirito Santo, che – come detto – doveva possedere in origine anche l’ancona di Cava. Ma è dal repertorio iconografico sviluppato da Giovanni da Nola che derivano i *Santi Giovanni Battista, San Pietro, Girolamo e Paolo* effigiati nei montanti laterali della grande pala eucaristica, la quale, per concezione, è ancora legata ancora all’idea tardo-quattrocentesca del trittico scolpito, introdotta a Napoli da Antonio Rossellino attraverso l’Altare Piccolomini di Monteoliveto [fig. 2].

<sup>616</sup> A. Carraturo, *Lo “stato attuale” della città* cit., p. 25.

<sup>617</sup> A. della Porta, *Cava sacra* cit., p. 220.

<sup>618</sup> R. Naldi, *Lo sguardo sul territorio*, in *La chiesa di San Marco ai Marini* cit., p. 14.

<sup>619</sup> F. Speranza, *Nella cerchia napoletana di Bartolomé Ordóñez* cit., p. 113.

**83.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE** [fig. 292]

Frammento

Napoli, Polvica di Chiaiano

Chiesa di San Nicola di Bari, Altare dell'Immacolata Concezione

1540-50 c.

Bottega di Annibale Caccavello

Marmo

cm 77 x 85,5

Stato di conservazione: discreto

Per questo frammentario tabernacolo, privo degli elementi di contorno e ignoto tanto agli studi di settore quanto alla Soprintendenza napoletana, è stato possibile rintracciare in una Visita pastorale del 1598, conservata presso l'Archivio Diocesano di Napoli, un'importante testimonianza documentaria, utile per la ricostruzione archeologica del pezzo e dei suoi spostamenti.<sup>620</sup>

Recuperato tra gli arredi dismessi della chiesa di San Nicola di Bari in Polvica di Chiaiano grazie all'impegno del parroco don Antonio Tarallo, dal 1994 il rilievo chiude anteriormente il ciborio del piccolo Altare dell'Immacolata Concezione, ubicato in fondo alla navata orientale della chiesa [fig. 291].<sup>621</sup>

Il pannello è lavorato in un blocco monolitico insieme alle due semicolonne scanalate con capitelli ionici, ed è giunto in discreto stato di conservazione, presentando anche tracce di dorature. La decorazione, con la custodia a forma di tempietto poligonale posta su una testina alata e sostenuta da angeli in volo, riprende uno dei modelli compositivi più diffusi in Italia meridionale durante tutta la prima

---

<sup>620</sup> Questo tabernacolo mi è stato gentilmente segnalato dal professore Francesco Caglioti.

<sup>621</sup> Nel tergo della mensa è segnata la data 15 settembre 1994.

metà del Cinquecento. L'analisi del linguaggio formale spinge ad ancorare la realizzazione del manufatto al quinto decennio del secolo: nei rilievi credo di poter riconoscere le cifre stilistiche proprie di Annibale Caccavello, dalla cui bottega potrebbe essere stato licenziato il nostro tabernacolo; è proprio ai modi dello scultore originario di Massa Lubrense che rimandano il trattamento delle vesti svolazzanti, i fisici mascolini e la forza drammatica che accompagna la tensione muscolare delle figure.

Precisi riscontri permettono di accostare la scultura di Polvica all'antico altare maggiore della chiesa napoletana di San Giovanni a Carbonara [fig. 314], restituito da Riccardo Naldi, sulla base della letteratura periegetica e dello stile, proprio ad Annibale Caccavello con una datazione compresa tra il 1541 e il 1550;<sup>622</sup> è nel paliotto col *Battesimo di Cristo*, ad esempio, che ritrovo gli stessi putti torniti, coperti da un ampio gonnellino fermato in vita da una cintura, raffigurati nella metà superiore del marmo eucaristico [fig. 294]. Gli angeli che sorreggono in volo il tempietto sacramentale, oltre che ad apparentarsi colla figura del Battista, effigiata anch'essa nel paliotto napoletano, si mostrano, per la loro accentuata caratterizzazione espressiva, assai vicini ai profili scolpiti nel quadro col *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* [fig. 295], posto a ornamento del lavabo conservato nell'antica sagrestia della stessa chiesa di San Giovanni a Carbonara.

Sebbene non sia propensa a far slittare la cronologia dell'opera di Polvica oltre la metà del Cinquecento, il marmo mi sembra che risenta già del dialogo instaurato dal Caccavello con Giovan Domenico d'Auria, dal cui sodalizio, tra le altre opere, fu partorita la decorazione della Cappella di Somma (1557-66), ancora in San Giovanni a Carbonara: la testina di cherubino posta a sostegno del ciborio di Polvica [fig. 296], per il mento sporgente, per il taglio delle labbra e per il sacco lacrimale profondamente inciso con un colpo di trapano, prefigura quelle quasi gemelle che nella pala dell'altare Di Somma emergono da una gloria di nuvole arricciate, intorno alla Vergine Assunta [fig. 297].<sup>623</sup>

<sup>622</sup> R. Naldi, *L'altare maggiore di San Giovanni a Carbonara* cit., pp. 9-59. Secondo Paola Coniglio (*Giovanni Domenico d'Auria, Annibale Caccavello* cit., p. 141) la datazione dell'altare andrebbe spostata entro i primi anni sessanta del Cinquecento.

<sup>623</sup> Sul sodalizio Caccavello-D'Auria cfr. il *Diario di Annibale Caccavello, scultore napoletano del XVI secolo*, a cura di A. Filangieri di Candida, presso L. Pierro Tip.-Edit., Napoli 1896; F. Abbate, *Il sodalizio tra Annibale Caccavello e Gian Domenico D'Auria e un'ipotesi per Salvatore Caccavello*,

Va infine notato che, sia dal punto di vista dello schema compositivo che di quello stilistico, il marmo di Polvica trova un riscontro immediato in un inedito tabernacolo reimpiegato come fronte di lavabo [fig. 293] nella sagrestia della Chiesa Matrice di Morano Calabro (Cosenza). Quest'ultima opera è stata sottoposta alla mia attenzione da Alessandro Grandolfo, che in essa ha riconosciuto un lavoro della bottega di Annibale Caccavello e Giovan Domenico d'Auria, eseguito entro i primi anni sessanta del Cinquecento.<sup>624</sup>

La composizione, le dimensioni – tipiche delle custodie a parete – e il confronto con il pezzo di Morano Calabro autorizzano a ipotizzare che in origine il tabernacolo cui appartenne il frammento in esame fosse murato nel presbiterio in prossimità dell'altare maggiore, ad una distanza tale da consentire al sacerdote, attraverso pochi gesti, di prelevare il Corpo di Cristo nel corso della celebrazione liturgica. Da questa primitiva sede il tabernacolo dovette essere rimosso in epoca controriformistica, senza tuttavia perdere la sua funzione di repositorio per le Sacre Specie.

Visitando la parrocchia di Polvica, nel 1598, l'arcivescovo di Napoli, Alfonso Gesualdo, poteva accertare che l'Eucarestia era adeguatamente custodita in un tabernacolo marmoreo collocato sull'altare maggiore. Dalla lettura della relazione emerge che al di sopra della mensa, nella parete di testata dell'abside, era stata ricavata una nicchia concava in muratura di 8 palmi di altezza, 8 di larghezza e 2 di profondità, al centro della quale era collocato il tabernacolo. La custodia appariva inserita in un ampio programma decorativo con alcune pitture raffiguranti le immagini dell'*Eterno Padre*, in alto, e dei *Santi Nicola e Ambrogio*, ai lati, tutte con ogni probabilità affrescate sulla superficie muraria della nicchia. La minuziosa descrizione del marmo destinato a contenere il Santissimo, che l'ordinario riferisce decorato «cum sculpturis super ostiolum Sanctę Crucis ac imaginum sex angelorum circum circa nec non columnis ac coronicibus [*sic*]», consente di identificare, senza rischio di equivoco, l'oggetto ispezionato nel ciborio dell'Altare dell'Immacolata.<sup>625</sup>

---

in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 6, 1976, pp. 129-145.

<sup>624</sup> Comunicazione orale di Alessandro Grandolfo, fondata sulla segnalazione del tabernacolo da parte di Francesco Caglioti.

<sup>625</sup> ADN, *Sante visite*, Alfonso Gesualdo, VII, 1598, c. 168r: «Die II Novembris 1598, in Polveca. Reverendissimus visitator completa visitatione casalis Chiaiani summo mane se recepit ad Casalem Polvechę, distantem per quadragesimam partem miliarij circiter, et signanter ad ecclesiam

Come anticipato, la descrizione cinquecentesca permette altresì di integrare archeologicamente il frammento superstite, che ancora nel 1598 conservava l'originario sistema di coronamento composto da un fastigio ospitante la colomba dello Spirito Santo, raccordato al partito centrale tramite una trabeazione, nel cui fregio l'arcivescovo Gesualdo lesse l'iscrizione «Et verbum caro factum est».<sup>626</sup>

Dagli atti della successiva Visita pastorale indetta nel 1607 da Ottavio Acquaviva si apprende che, con l'aprirsi del nuovo secolo, il nostro tabernacolo era stato ormai sostituito con un ciborio in legno.<sup>627</sup> Da questo momento diventa impossibile documentare gli ulteriori spostamenti subiti dalla custodia cinquecentesca, ma con ogni probabilità l'opera fu donata alla Confraternita dell'Immacolata, che aveva sede in un ambiente attiguo alla chiesa di San Nicola. Il parroco don Antonio Tarallo, infatti, ricorda che, quando nei primi anni novanta del secolo scorso ritrovò il tabernacolo dismesso e impacchettato, il suo vano centrale risultava tamponato da un marmo raffigurante lo stemma della Confraternita, poi rimosso per montare il nuovo sportellino metallico.<sup>628</sup>

---

parochialem sub invocatione Sancti Nicolai, et premissa oratione presentibus reverendo divo Joanne Antonio Sanctorio, curato, ac divo Donato Antonio Consulo, parroco casalis Chiaiani, et non nullis alijs laicis, Sanctissimum Sacramentum reverenter visitavit, quod in invenit asservari intus tabernaculum marmoreum de quo infra in custodia argentea cum pede etiam argenteo supposito in fundo corporali cum pluribus et sacris particulis absque umbella; item invenit intus dictum tabernaculum aliam custodiam ligneam deauratam extrinsecus et intrinsecus sed parum decentem, qua utitur curatus pro retinendis sacris particulis, dum cum dicta argentea accedit ad comunicandum infirmos, etiam absque umbella. Dictum tabernaculum lapideum est intrinsecus circumvestitum undique tabellis ligneis et desuper circumornatum ex velo serico absque inllis in parte, in alia vero ex serico teletta in cuius fundo est appesum corporale. Quod tabernaculum est extrinsecus opere sculptili polite et decore elaboratum cum sculpturis super ostiolum Sanctę Crucis ac imaginum sex angelorum circum circa nec non columnis ac coronicibus, et exstructum in fabrica ex calce et lapidibus, depicta in summo cum imagine Dei Patris et a dextris tabernaculi imago depicta sancti Nicolai, a sinistris sancti Ambrosij, quę fabrica est exstructa super altare maiori a parte posteriori, altitudinem palmarum 8, longitudinem totidem, latitudinem 2, ad formam semiorbicularem, et in summo est conspectu altaris appesum velum sericum rubei, albi croceique ex filo aure adulterino intextum. Ostiolum ligneum depictum coloris ipsius marmoris cum imagine Sacratissimi Corporis Christi culpta [*sic*] ex eorum ligno sera etc. munitum, et super ostiolum in marmore sculpta imago Spiritus Sancti in forma columbe in ipsomet tabernaculo et in eius colonice [*sic*], cum hac inscriptione: "Et verbum caro factum est"».

<sup>626</sup> *Ibidem*.

<sup>627</sup> ADN, *Sante visite*, Ottavio Acquaviva, III, 1607, c. 32r. «Visitatum fuit Sanctissimum Sacramentum et compertum asservari in pixide argentea intus tabernaculum ligneum deauratum situm in altare maiori [...]».

<sup>628</sup> Comunicazione orale.

**84.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO** [fig. 298]

Napoli, Miano

Chiesa di Santa Maria Assunta, navata meridionale

1546

Bottega di Annibale Caccavello

Marmo

cm 133 x 88

Stato di conservazione: discreto

NICOLAVS IACOBVS FLORENTINVS / DE NEAPOLI · I(VRIS) ·  
V(TRIVSQUE) D(OCTOR) · EX VOTO · A(NNO) · M·D·XLVI

Scolpita nella tabella ansata

Come ricorda la memoria epigrafica, questo tabernacolo, attualmente murato nella navata meridionale della chiesa di Santa Maria Assunta in Miano, presso la porta della sagrestia, fu fatto realizzare nel 1546 dal nobile giurista napoletano Nicola Giacomo Fiorentino per sciogliere un voto.<sup>629</sup>

Il pannello centrale è delimitato da paraste scanalate con capitelli compositi, poste a sostegno della trabeazione con fregio scanalato, sulla quale si eleva una semicupola embricata suddivisa in spicchi e culminante in una lanterna. Al centro della tavola l'archivolto cassettonato, impostato su pareti impreziosite da testine angeliche fa da

---

<sup>629</sup> È probabile che il committente dell'opera fosse imparentato con il chierico Dionisio Fiorentino, rettore della parrocchia di Miano dal 1546, e con quel Giovanni Antonio Fiorentino, al quale qualche anno più tardi fu affidata la rettoria della stessa parrocchia. Per la chiesa di Santa Maria Assunta si rimanda allo studio di G. Monaco, *Miano nella Campania Felice*, Laurenziana, Napoli 1997, che ricorda i due parroci della famiglia Fiorentino alle pp. 38-39, mentre alle pp. 154-156 presenta il tabernacolo, di cui pubblica anche una fotografia inserita tra le pp. 136-137. L'opera è segnalata e riprodotta anche da R. Ruotolo, scheda su Santa Maria Assunta, in *Napoli Sacra. Guida alle chiese della città*, 15° itinerario, Elio de Rosa editore, Napoli 1997, p. 935 fig. 111, p. 942.

cornice alla custodia a forma di portale, sormontata dal calice sacramentale. In basso il tabernacolo si conclude con una tabella epigrafica ansata, e nei lati è arricchito da montanti decorati con i simboli della Passione di Cristo.

L'opera è ricordata nella relazione pastorale del cardinale Francesco Boncompagni, che, visitando la parrocchia di Miano nel 1633, annotò: «Deinde visitaverunt Sacra Olea, et fuit compertum asservari in vasculis stamneis intus quoddam armarium marmoreum, ubi antiquitus asservabatur Sanctissimum Sacramentum, situm in pariete prope altare maius a cornu Epistolę». In quella sede, tra le prescrizioni ordinate al parroco circa la conservazione e il trasporto dell'olio degli infermi, Boncompagni raccomandò: «et curet ut in dicto armario, in loco ubi est sculptus calix cum litteris: “Hoc est corpus meum”, apponatur tabella, vel insculpantur litterę tenoris sequentis, videlicet: “Sacra Olea”». <sup>630</sup> Da questa testimonianza documentaria si ricava che accanto al simbolo del calice, là dove oggi sono dipinte le iniziali *S(acra) O(lea)*, doveva essere impresso il motto “Hoc est corpus meum”, rimosso dopo il 1633, così come prescritto dall'ordinario [fig. 299].

Da un punto di vista tipologico, il manufatto di Miano costituisce una variante delle ancone conservate nelle chiese della Santissima Annunziata di Quadrelle [cat. 85; fig. 302] e di San Michele Arcangelo a Cava dei Tirreni [cat. 86; fig. 303], e, al pari di queste ultime, esso deve essere ascritto al giovane Annibale Caccavello o ad uno scultore a lui molto prossimo. Tra i simboli della Passione, intagliati nei sei riquadri articolati ai lati della struttura principale della custodia, il velo della Veronica [fig. 300] costituisce un valido riferimento per l'attribuzione dell'opera: per i tratti fisionomici e per la chioma serpentinata, il volto di Cristo impresso nel sudario si lega assai bene ad altri lavori coevi ricondotti al Caccavello. In tal senso il confronto più immediato è con il ritratto del *San Giovanni Battista nei pressi del fiume Giordano* [fig. 301] scolpito nella piccola tavola che, insieme ad altri elementi di epoca medievale, compone il lavabo conservato nella sagrestia della chiesa napoletana di Santa Restituta. <sup>631</sup>

---

<sup>630</sup> ADN, *Sante visite*, Francesco Boncompagni, II, 1633, c. 362r.

<sup>631</sup> Sul lavabo di Santa Restituta cfr. R. Naldi, *L'altare maggiore di San Giovanni a Carbonara* cit., pp. 17-20 e figg. 23-30 (pp. 40-46), 33-44 (pp. 50-59).

**85.**

**ANCONA EUCARISTICA CON EPISODI VETEROTESTAMENTARI [fig. 302]**

Avellino, Quadrelle

Chiesa della Santissima Annunziata, collocata sull'altare maggiore

1545 c.

Collaboratore di Annibale Caccavello

Marmo

cm 129 x 85

Stato di conservazione: buono

TANTVM ERGO SACRAMENTVM

Scolpita nell'architrave

SOLA / FIDES

Scolpita nei due cartigli delle semicolonne

Stemmi dell'abbazia di Montevergine e della Santissima Annunziata di Napoli scolpiti nel basamento

Questa pregevole pala marmorea, utilizzata ancora oggi come repositorio per il sacramento dell'Eucarestia, è sistemata al centro dell'altare maggiore della chiesa della Santissima Annunziata a Quadrelle, in provincia di Avellino.<sup>632</sup>

Due fotografie dell'opera, eseguite negli anni sessanta del Novecento dal fotografo Leonardo Avella e pubblicate nel 1999 nel nono volume della collana

---

<sup>632</sup> Nel paliotto dell'altare maggiore si legge la seguente iscrizione: D.O.M. AC SS. MARIÆ VIRGINI ANNUNCIATÆ / ALTARE HOC RITE DICATUM / PETRUS ANTONIUS GIULIANI / PRO GRATIIS A SE SUISQUE NON INANITER EXORATIS / VOTI REUS ATQUE COMPOS / ÆRE SUO CONFICI CURAVIT / DIE VIII MENSIS DECEMBRIS A. D. MDCCCLXIX.



*Fototeca Nolana*, costituiscono un importante documento visivo per ricostruire la storia più recente del manufatto, il quale fino al 2006 – anno in cui è stato sottoposto ad un intervento di restauro – appariva privo dello sportello ligneo e sovrapposto all'originario ciborio dell'altare ottocentesco, successivamente rimosso.<sup>633</sup>

L'edicola centrale, affiancata da semicolonne scanalate e decorate a grottesche nel terzo inferiore, è coronata da un timpano che accoglie l'emblema dell'*Agnus Dei*. Ai lati la struttura è completata da una coppia di formelle sovrapposte e da volute fitomorfe. All'interno dei quattro riquadri sono rappresentati i seguenti episodi veterotestamentari: *Abramo incontra Melchisedech* [fig. 304] e *La caduta della manna* [fig. 306], in quelli di sinistra; *Elia e l'angelo* [fig. 308] e *Il sacrificio di Isacco* [fig. 310], in quelli di destra. Nella predella, invece, tra gli stemmi dell'Abbazia di Montevergine e della Santa Casa dell'Annunziata, è scolpita l'*Ultima Cena*. Nell'architrave è incisa l'iscrizione: TANTVM ERGO SACRAMENTVM, e nei due piccoli cartigli giustapposti alle mezzecolonne si legge il motto: SOLA FIDES.

Nonostante la pubblicazione delle fotografie di Avella, l'opera è rimasta a lungo sconosciuta agli studi: la prima segnalazione all'interno della letteratura specialistica si deve a Riccardo Naldi, che nel 2007 lo mise in relazione con la «prima maniera» dello scultore Annibale Caccavello insieme ad altri «due bassorilievi raffiguranti il *Sacrificio di Isacco* ed *Isacco ed Esaù* conservati nel Museo Horne di Firenze», già attribuiti ad un anonimo maestro emiliano.<sup>634</sup> Un più ampio contributo alla conoscenza dell'ancona di Quadrelle è stato offerto da Fabio Speranza con una scheda dell'opera compilata per il catalogo della mostra *Capolavori della Terra di Mezzo*, svoltasi ad Avellino tra l'aprile e il novembre del 2012.<sup>635</sup> Pur sposando appieno «la proposta» di Naldi «di indirizzare in orbita caccavelliana» i rilievi

---

<sup>633</sup> L. Avella, *Fototeca Nolana*, IX, Istituto Grafico Editoriale Italiano, 1999, p. 1687, foto numm. 3155 e 3157, che presenta l'opera come «tabernacolo in marmo scolpito del XVI secolo con bassorilievi staccati riproducenti *Episodi della Vita di San Giuseppe*, attribuibile ad un maestro della bottega di Giovanni da Nola». Il confronto con la documentazione fotografica prodotta da Leonardo Avella rivela che la pulitura cui è stato sottoposto il marmo nel 2006, ha eliminato le dorature presenti sulla superficie.

<sup>634</sup> R. Naldi, *L'altare maggiore di San Giovanni a Carbonara* cit., p. 23 nota 71. Per i rilievi del Museo Horne cfr. *Il Museo Horne a Firenze*, a cura di F. Rossi, Electa, Milano 1966, p. 154 e tavv. 110-111.

<sup>635</sup> F. Speranza, scheda num. 33, in *Capolavori della Terra di Mezzo* cit., pp. 135-137.

avellinesi, Speranza si è mostrato più cauto nello stabilire dei collegamenti con i frammenti del Museo Horne, e al contrario ha proposto dei confronti con «alcuni lavori compiuti da Annibale Caccavello per la chiesa di San Giovanni a Carbonara a Napoli intorno alla metà degli anni Quaranta del XVI secolo: l'antico altare maggiore della chiesa agostiniana, in seguito spostato nella vicina Santa Maria della Consolazione a Carbonara, e il lavabo della vecchia sagrestia». Sulla base di questa nuova analisi comparativa, lo studioso ha potuto fissare la cronologia del manufatto qui discusso intorno al 1545 e contestualmente ha indicato come possibile committente il monaco verginiano Antonio Celentano, rettore della chiesa della Santissima Annunziata dal 1530 al 1564. È a quest'ultimo personaggio che si riferirebbe lo stemma dell'Abbazia di Montevergine scolpito nella base della custodia insieme all'emblema della Santa Casa dell'Annunziata di Napoli, cui fu aggregata la chiesa di Quadrelle dal 1518. Quanto alla primitiva collocazione del marmo, sulla base della lettura di alcune antiche visite pastorali, Fabio Speranza ha sostenuto che esso fosse posto *ab origine* insieme al polittico dell'*Annunciazione* a completamento dell'altare principale. Nel 1561 il ciborio risulta rimosso da questa sede a causa dello svolgimento di alcuni lavori di ristrutturazione, che avevano costretto a ricoverare il Santissimo Sacramento in un luogo più sicuro, dove era conservato ancora nel 1586.<sup>636</sup> L'ipotesi di Speranza appare verosimile ed è suffragata dalla cronologia del manufatto, realizzato in epoca controriformistica, quando ormai per la riserva eucaristica si predisponeva l'altare maggiore con appositi cibori. Tuttavia, il programma iconografico e – soprattutto – le dimensioni complessive fanno di questo arredo un chiaro esempio di pala autonoma, che difficilmente avrebbe potuto convivere con il polittico dell'*Annunciazione*.

Il repositorio di Quadrelle non è l'unico di tale genere ad essere sopravvissuto in Campania: ne esiste un altro esemplare – ancora inedito – nella chiesa di San Michele Arcangelo in Cava dei Tirreni, realizzato anch'esso, allo scadere della prima metà del Cinquecento, da uno scultore della cerchia di Annibale Caccavello, meno dotato di quello che lavorò al servizio del monaco Celentano [cat. 86; fig. 302]. La stretta somiglianza tra le due opere suggerisce di valutare la possibilità che il vano centrale dell'esemplare di Quadrelle sia stato modificato ampliando l'originaria

---

<sup>636</sup> F. Speranza, scheda num. 33, in *Capolavori della Terra di Mezzo* cit., pp. 135-137.

apertura ed eliminando parte della decorazione che, come nel gemello cavese, doveva riprodurre nel mezzo del partito principale lo spazio di una tribuna absidale, di cui si intravedono ancora l'arco con la chiave di volta e parte della cornice marcapiano, la quale, sviluppandosi oltre le mezzecolonne, incornicia superiormente i montanti con le scene veterotestamentarie.

**86.**

**ANCONA EUCARISTICA CON EPISODI VETEROTESTAMENTARI [fig. 303]**

Salerno, Cava dei Tirreni

Chiesa di San Michele Arcangelo, murato nel presbiterio *in cornu Epistolæ*

1545-50 c.

Scultore della cerchia di Annibale Caccavello

Marmo

cm 132 x 103

Stato di conservazione: mediocre

SOLA / FIDES

Scolpita nei cartigli sovrapposti alle semicolonne

È la chiesa di San Michele Arcangelo in Cava dei Tirreni che ospita questa custodia sacramentale, murata all'interno del presbiterio, alla sinistra liturgica dell'altare maggiore. L'opera, ancora inedita, va ricondotta ad uno scultore della cerchia di Annibale Caccavello e deve essere messa in relazione con l'ancona eucaristica della Santissima Annunziata di Quadrelle [cat. 85; fig. 303], con la quale condivide la cronologia e l'ambito culturale di riferimento, nonché il medesimo schema compositivo e la scelta dei temi decorativi.<sup>637</sup>

Il fulcro visivo del prospetto marmoreo è costituito dall'alloggio riservato alla pisside aperto nel fondo di un'absidiola voltata. Lo scomparto principale, affiancato da semicolonne scanalate con il terzo inferiore decorato a grottesche, si conclude

---

<sup>637</sup> L'opera, che mi è stata gentilmente segnalata dal professor Francesco Caglioti, non è ricordata neanche nel recente contributo di P. Leone de Castris (*Domenico Gagini a Cava dei Tirreni* cit., pp. 64-75), dedicato a due sculture di ignoto autore ispirate ad altrettanti prototipi gagini: una *Madonna con Bambino* conservata nella stessa chiesa di San Michele Arcangelo e un rilievo con la *Natività* presente nella chiesa di San Pietro a Siepi, sempre a Cava dei Tirreni, che replica l'omologa opera della National Gallery of Art di Washington.

superiormente in un timpano recante l'immagine dell'*Agnus Dei*, mentre nei lati della tavola sono sviluppati montanti divisi in formelle e coronati da volute fitomorfe. Come nel gemello di Quadrelle, nei quattro riquadri laterali sono rappresentati i seguenti episodi veterotestamentari: *Abramo incontra Melchisedech* [fig. 305], *La caduta della manna* [fig. 307], *Elia e l'angelo* [fig. 309] e *Il sacrificio di Isacco* [fig. 311]. Nell'alta predella che funge da base per l'ancona è raffigurata l'*Ultima cena*, affiancata da motivi decorativi composti da una ghirlanda di frutta e foglie, su cui è sospeso il calice eucaristico.

L'opera appare danneggiata dall'azione di uno strumento a punta fine – forse uno scalpello – che ne ha compromesso lo stato di conservazione; tale intervento potrebbe essere stato praticato per rendere la superficie marmorea più adatta ad accogliere uno strato di colore, di cui, tuttavia, non restano più tracce.

La ricerca documentaria tentata da chi scrive presso l'archivio della Curia arcivescovile di Cava dei Tirreni non ha offerto spunti per ricostruire gli spostamenti subiti dall'arredo in questione nel corso dei secoli, né per individuare il suo possibile committente in assenza di stemmi e di iscrizioni. L'attuale collocazione dell'oggetto liturgico potrebbe comunque risalire ai lavori eseguiti all'interno della chiesa nel corso del XVII secolo.<sup>638</sup>

Per stabilire la paternità e la cronologia del manufatto è stato utile istituire dei confronti con l'altro repositorio di questo tipo conservato a Quadrelle e già attribuito ad Annibale Caccavello o ad un suo collaboratore prima da Riccardo Naldi e poi da Fabio Speranza attraverso valide comparazioni con importanti imprese decorative realizzate dalla bottega dello scultore nel corso degli anni quaranta del Cinquecento.<sup>639</sup> Ma, sebbene lavorate entrambe nello stesso giro di anni e all'interno della stretta cerchia del Caccavello, la pala-tabernacolo cavese mostra minore raffinatezza d'esecuzione, soprattutto nelle raffigurazioni a carattere narrativo. Colui che lavora per la chiesa di San Michele Arcangelo è infatti un maestro meno dotato rispetto a quello che opera al servizio del committente avellinese, ed è

---

<sup>638</sup> L'abbellimento settecentesco è ricordato dal canonico Andrea Carraturo, testimone oculare dei lavori; cfr. A. Carraturo, *Lo "stato attuale" della città* cit., p. 91.

<sup>639</sup> R. Naldi, *L'altare maggiore di San Giovanni a Carbonara* cit., p. 23 nota 71; F. Speranza, scheda num. 33, in *Capolavori della Terra di Mezzo* cit., pp. 135-137.

tendenzialmente incline alla semplificazione delle scene bibliche e poco attento alla definizione grafica dei particolari.

**87.**

**TABERNACOLO EUCARISTICO PARIETALE [fig. 315]**

Salerno, Petina

Chiesa di San Nicola di Bari

1540-50 c.

Bartolo di Petina

Pietra tufacea

cm 148 x 96

Stato di conservazione: discreto

OLEVM SACTVM

Scolpita nel fregio della trabeazione

Questo tabernacolo è collocato nella chiesa di San Nicola di Bari a Petina; lavorato in pietra tufacea, esso si presenta in discreto stato di conservazione. La sua cornice riproduce il prospetto di un'architettura templare con paraste scanalate innalzate su un basamento e poste a sostegno di un'alta trabeazione, oltre la quale è sistemato un timpano triangolare. Nel mezzo del tabernacolo, in una cornice modanata arricchita con un motivo decorativo ad ovuli e fuserole, è risparmiato il ricetto, reso a forma di portale classico. L'opera non presenta motivi decorativi figurati, né conserva epigrafi originarie: la scritta OLEVM INFIRMORVM incisa nel fregio della trabeazione è stata aggiunta in occasione del cambio di destinazione del manufatto, che da repositorio eucaristico fu trasformato in armadio per gli oli santi.

Del tutto ignote sono le circostanze che determinarono la realizzazione di questo tabernacolo, scolpito per la piccola chiesa di San Nicola da un lapicida locale, riconosciuto, per primo, dall'erudito Giuseppe Arduino<sup>640</sup> in quel Bartolo di Petina

---

<sup>640</sup> G. Arduino, *Mastro Bartolo da Petina* cit., p. 13.

che nel 1549 firmò il reliquiario della Santissima Annunziata di Buccino, fatto per accogliere un frammento del velo della Vergine [cat. 88; fig. 316].

Nonostante l'assenza di elementi decorativi (ad esempio gli angeli oranti posti ai lati della cella) in cui poter riconoscere le cifre stilistiche tipiche del linguaggio dello scultore Bartolo, non credo sussistano ragionevoli dubbi per mettere in discussione l'attribuzione proposta dall'Arduino, e accettata pure da Carmine Giarla.<sup>641</sup> La comune paternità dei due manufatti trova conferma in elementi quali l'impostazione architettonica e la particolare soluzione del vano centrale racchiuso entro una cornice. Non disponendo di documenti o altri dati certi né sul tabernacolo in oggetto, né sull'attività di Bartolo di Petina, possiamo solo ipotizzare per il nostro repositorio una cronologia prossima al reliquiario di Buccino, corrispondente al quinto decennio del Cinquecento.

---

<sup>641</sup> C. Giarla, *Artisti tra gli Alburni* cit., p. 48.



**88.**

**TABERNACOLO – RELIQUIARIO** [fig. 316]

Salerno, Buccino

Chiesa della Santissima Annunziata, murata nell'abside, alle spalle dell'altare maggiore

1549

Bartolo di Petina

Pietra tufacea

cm 126 x 219

Stato di conservazione: mediocre

RECO(N)DIT(VR) HIC PARS VELI / LUGVBRIS B(EA)T(ISSIM)E VIRG(IN)IS ·  
SV(M)PTI/B(VS) CO(N)FRATRV(M) A(NNO) D(OMINI) 1549

Scolpita nel centro del basamento

F(AC)TA P(ER) M(AGISTR)° / BARTOLO / DELA PE/TINA

Scolpita nel plinto destro

Nascosta alla vista dalla presenza dell'altare maggiore posto in isola, nella parte di fondo del presbiterio della chiesa della Santissima Annunziata a Buccino è murata questa edicola scolpita in pietra tufacea, pervenuta completa di tutte le sue parti, ma in cattivo stato di conservazione, sebbene ancora ricoperta da tracce di colore dorato e blu.

Il manufatto presenta una cornice architettonica definita nella parte inferiore dal basamento, su cui si elevano le due mezzecolonne dal fusto liscio con capitelli fogliacei poste a sostegno della trabeazione. Il fregio è scandito da una sequenza di testine alate e rosette. Nel vertice della composizione, sul fondo di una lunetta, è

dipinta la Vergine che allatta il Bambino [fig. 317]. Nel mezzo dello scomparto principale, definito da una doppia cornice (modanata quella esterna, composta da ovuli e fuserole quella interna), due angeli oranti in posa genuflessa sono accolti entro nicchie aperte ai lati della cella a mo' di portale timpanato, verso il quale converge un sistema di lacunari in fuga prospettica, che definiscono lo spazio circostante [fig. 318].

L'impostazione generale dell'opera e i canonici angeli oranti sembrano suggerire che ci troviamo di fronte ad un tabernacolo eucaristico; tuttavia, l'iscrizione incisa nella sezione centrale del basamento ci avvisa che questa edicola fu fatta realizzare nel 1549 dalla Confraternita dell'Annunziata per custodire la reliquia del velo funebre della Vergine, donata ai confratelli nel XV secolo da Giorgio d'Alemagna, conte di Buccino [fig. 319].<sup>642</sup> Nel plinto di destra è riportata invece la firma dell'artefice: il maestro Bartolo di Petina [fig. 320].<sup>643</sup>

L'epigrafe dedicatoria non lascia spazio a dubbi circa la primitiva destinazione dell'oggetto, il quale, pur avendo l'aspetto tipico delle custodie preposte a contenere il Santissimo Sacramento, fu da sempre riservato ad una reliquia non eucaristica, ma comunque legata, seppur da un filo sottile, al culto dell'Ostia santa: il velo "luttuoso" a cui allude l'iscrizione è infatti quello indossato dalla Vergine nel giorno in cui si consumò la Passione di Cristo. Il colore blu che doveva ricoprire la gran parte della superficie litica rimanda d'altronde alla tinta della reliquia mariana; un'ulteriore elemento che conferma l'originaria dedicazione del manufatto alla Madre di Dio è la presenza della stella, attributo iconografico di Maria, scolpita nel mezzo del soffitto in prospettiva che sovrasta la cella.

L'opera di Buccino non è passata inosservata agli eruditi locali, sia per la presenza della firma apposta dal semisconosciuto maestro degli Alburni, sia per gli indubbi rapporti di consonanza formale che essa mostra con il tabernacolo conservato presso

---

<sup>642</sup> La notizia della donazione della reliquia è riportata in un manoscritto compilato alla fine del Seicento e reso noto da G. Chiusano, *La cronista conzana. Manoscritto inedito del 1691*, Grafiche Fratelli Pannisco, Calitri (Avellino) 1983, p. 137. Le notizie documentarie su Giorgio d'Alemagna vanno dal 1420 al 1468, anno, quest'ultimo, della morte del nobile che svolse importanti incarichi dapprima per la corte angioina, poi per quella aragonese. Giorgio fu sepolto a Buccino, nel convento degli agostiniani, dove possedeva una cappella dedicata al Crocifisso; cfr. E. Catone, *La famiglia d'Alemagna. Una casata nobile della Buccino medievale*, Carlone Editore, Salerno 2005, pp. 56-79.

<sup>643</sup> L'epigrafe è riportata in G. Salimbene, *Ricognizione epigrafica a Buccino (dall'anno 1304 all'anno 1986)*, Giannini Editore, Napoli 1993, pp. 10-11 num. 4.

la chiesa di San Nicola a Petina [cat. 87; fig. 315], anch'esso da ascrivere senza riserve al medesimo maestro Bartolo.<sup>644</sup>

Il recupero della memoria storica di Bartolo di Petina si deve a Giuseppe Arduino, che, scrivendo nel 1991 su un settimanale cattolico salernitano, presentò alla ristretta cerchia dei suoi lettori l'autore del reliquiario della Santissima Annunziata e del tabernacolo di Petina. La figura del maestro Bartolo fa parte della numerosa schiera di lapicidi attivi nelle estreme periferie del Regno di Napoli, legati ad una cultura autoctona e fermi ad uno *standard* qualitativo piuttosto basso; di lui non si conoscono altri lavori firmati o documentati, e, come è stato ribadito sia da Carmine Giarla<sup>645</sup> che da Gerardo Pecci,<sup>646</sup> Bartolo di Petina non può in alcun modo essere considerato autore anche del tabernacolo della chiesa di San Giorgio a Postiglione e dell'altare eucaristico della chiesa di San Martino a Serre, come invece aveva proposto, con tanto entusiasmo, ma scarso occhio critico, lo storico petinese Vincenzo Bracco.<sup>647</sup>

---

<sup>644</sup> V. Bracco, *La storia di Petina* cit., pp. 27-28; G. Arduino, *Mastro Bartolo da Petina* cit., p. 13; C. Giarla, *Artisti tra gli Alburni* cit., p. 48; R. Carafa, *Artisti regnicoli in provincia di Salerno* cit., in part. p. 70.

<sup>645</sup> C. Giarla, *Artisti tra gli Alburni* cit., p. 48.

<sup>646</sup> G. Pecci, *Un'opera d'arte rinascimentale a Serre* cit., p. 53.

<sup>647</sup> V. Bracco, *La storia di Petina* cit., pp. 27-28.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

### *Criteri di edizione*

Sono qui raccolti in ordine cronologico alcuni dei documenti di natura notarile, in gran parte già editi o segnalati, disponibili sul tema degli spazi e degli arredi liturgici di destinazione eucaristica, relativi al periodo cronologico e all'ambito territoriale presi in esame in questo studio.

La trascrizione dei testi segue criteri di edizione moderni nell'alternanza maiuscola/minuscola, negli apostrofi, negli accenti e nella punteggiatura interpretativa; le abbreviazioni sono state sciolte senza darne sistematicamente conto. Le parentesi tonde sono usate al posto di parole di ostica lettura paleografica che non è stato possibile interpretare. In calce a ciascun documento sono indicati i luoghi e le forme di pubblicazione. Per gli atti i cui originali sono andati perduti ci si basa sulle trascrizioni già edite, mentre le trascrizioni dei documenti solo segnalati in bibliografia, ma mai pubblicati integralmente, sono state condotte sulle carte originali, apportando talvolta tagli al testo, che non compromettono l'interpretazione del contenuto.

Sono escluse da questa appendice i brani tratti dalle Sante visite pastorali, trascritti invece, all'occorrenza, nelle pagine precedenti.

1.

AMFN, B 39, fasc. 7, *Chiesa e monastero di Santa Caterina a Formiello (1451-1882)*, doc. 3 (copia ottocentesca); già ASN, *Archivio notarile*, Antonio Casanova, protocollo per gli anni 1486-87, c. 119.

Napoli, 5 dicembre 1485. I frati del convento di Santa Caterina a Formiello concedono al notaio Rauccio de Rao il diritto di patronato della Cappella del Corpo di Cristo, con la facoltà di rinnovarla o riedificarla.

Concessio cappelle pro notario Rahucio de Raho.

Die V mensis Decembris 1485, quinte indictionis, Neapoli, nobis prefatis iudice notario et infrascriptis testibus personaliter accersitis ad venerabile monasterium Sancte Catharine de Formello ordinis Celestinorum de Observancia, et dum essemus ibidem etc., in nostri presencia constitutis etc., fratre Cipriano de Monte Regali, priore dicti monasterii, fratre Jacobo de Aquila, subpriori etc. etc., ex una parte, et nobili viro notario Rahucio de Raho de Napoli, agente etc. tam pro se quam nomine et pro parte nobilis Carmosine Migliore, eius uxoris, ac nepotum et cognatorum suorum eiusque et cognatorum heredibus et successoribus, ex parte altera, prefati vero prior, subprior et fratres etc. asseruerunt etc. noviter pro parte dicti notarii Rahucii se ipsos cum instantia fuisse requisiti ut eius gracie concedere debuissent quamdam cappellam cancellatam cancelis ferreis, sub vocabulo Corporis Christi, constructam et hedificatam in ecclesia dicti monasterii, inter januam magnam eiusdem ecclesie ex latere destro, cum quadam sepultura terranea sistente in pede altaris dicte cappelle, ut possint et valeant dicti notarius Rahucius, Carmosina et eius predictis nepotes et cognati, pro eorum devocione, in dicta cappella dici et celebrari facere missam et alia divina officia, et in dicta sepultura eorum corpore et successorum eorum sepelli valeant etc. etc. Et facta asserzione predicta, prefati prior, subprior et fratres etc. dictam cappellam cum sepultura ibidem sistente ex nunc libere concesserunt eidem notario Rahucio etc., dantes et concedentes dicti prior, subprior et fratres etc. eisdem notario Rahucio, Carmosine, cognati set nepotibus predictis, et cuilibet ipsorum licentiam liberam etc. dictam cappellam adaptari et de novo si opus fuerit rehedificari facere, modo et forma si et prout eisdem notario

Rahucio, Carmosine, etc. melius videbitur et placebit, nec non in eadem cappella dici et celebrari facere missas et in eadem sepultura eorumque corpore sepelliri faciendi etc. etc. Presentibus iudice predicto Loysio de Petra, Berardino Aldora, Johanne de Sanguino de Sulmona, Berardino de Alagno de Neapoli, Petro Antonio Bolognese, Johanne Francise et Bianchino Albanese.

*Documento segnalato in G. Ceci, La chiesa del convento di Santa Caterina a Formello, in «Napoli Nobilissima», s. I, IX, 1900, p. 50.*

## 2.

ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, 1395/bis, Santi Pietro e Sebastiano, *Introito ed esito* (1473-1494), c. 153v.

Napoli, 26 marzo 1489. Jacopo della Pila s'impegna con Margherita Poderico, priora del convento dei Santi Pietro e Sebastiano, a scolpire un tabernacolo per il Corpo di Cristo, per il prezzo di 53 ducati.

Pro Jacobo della Pila marmoraro.

Die XXVI delo mese de Marzo dela VII indictione [1489], mastro Jacobo dela Pila, marmoraro, è venuto ad conventione con mandamma la prioressa [Margarita Puderico] et promecte de fare et laborare uno tabernaculo de marmore, le quale marmore deve dare lo dicto monastero alo dicto mastro Jacobo, lo quale tabernaculo promecte laborare de bono et laudevoli magisterio con quelle figure et labori et ornamenti secondo se ricerca et secondo la forma desegnata in una carta, et fare lo scabello de marmo con septem figure secondo serrà requesto, lo quale promecte fornire de tucte cose necessarie da equa ad mese sei, pro preczo de ducatorum cinquanta tre de carlini, deli quali presentialiter et manualiter da me receputo lo dicto mastro Jacobo ducatorum vinte, et li altri ducatorum trenta tre promectono dare alo dicto mastro Jacobo in due partite, zoè la metate in medietate dela dicta opera et l'altra metate posto lo dicto tabernaculo, cum pacto che lo dicto mastro Jacobo debia condurre le dicte marmore dalo monastero ad la poteca sua et dala poteca alo monastero ad omni risico et periculo de ipso mastro Jacobo et alle spese delo dicto

monastero, et facto dicto tabernaculo lo debia componere et ordinare ~~alle sp~~ alo loco, et se altra spesa ce vorrà ~~la debia~~ de frabecare, la debia fare lo dicto monastero.

*Documento inedito.*

### 3.

Già ASN, *Archivio notarile*, Nicola Ambrogio Casanova, protocollo per gli anni 1496-97, c. 99.

Napoli, 2 gennaio 1497. Tommaso Malvito s'impegna con il nobile Geronimo de Angelis di Napoli a scolpire un tabernacolo per il Corpo di Cristo, per il prezzo di 30 ducati.

Promissio pro Geronimo de Angelis et magistro Thomasio de Como.

Die secundo mensis Januarii, XV indictionis [1497], constitutis in nostri presencia magister Thomasius de Como, habitator Neapolis, marmorarius, sicut ad convencionem devenit cum nobili viro Geronimo de Angelis de Neapoli, sponte coram nobis promisit et convenit sollemni stipulatione eidem Geronimo presenti per totum proximum futurum mensem Aprilis [...] huius presentis anni [...], sua arte et ingenio et de suis lapidibus marmoreis bonis, albis, novis et gentilibus et non venosis, facere quoddam tabernaculum, cum illis figuris et intaglis prout designatum est in quodam designo diviso inter partes ipsas coram nobis, cuius medietas est in posse dicti Geronimi et reliqua medietas est in posse dicti magistri Thomasii, altitudinis palmorum decem in totum absque cruce et largitudinis palmorum quinque de canna; ac dictum tabernaculum laborare et facere bene et diligenter ad laudem magistrorum in talibus expertorum; et ipsum assignare eidem Geronimo, sic laboratum, in eius apotheca sita et posita in hac civitate Neapolis, in termino supradicto directo in terra, pro precio ducatorum triginta de moneta que currit ad rationem carlenorum decem pro quolibet ducato. De quibus quidem ducatis triginta prefatus magister Thomasius [...] recepit [...] a dicto Geronimo ducatos decem [...]; et versa vice prefatus Geronimus promisit [...] eidem magistro Thomasio presenti

reliquos ducatos viginti restantes ad complementum dicti precii [...] solvere [...] eidem magistro Thomasio, vel eius heredibus et successoribus in pagis subscriptis, videlicet ducatos decem ex eis facta medietate dicti operis, et reliquos ducatos decem finita et completa opera predicta in pace. [...] presentibus iudice Francisco Russo de Neapoli ad contractus, notario Florencio Sanctorio et magistro Nicolao Anello Regio de Neapoli.

*Documento pubblicato in G. Filangieri, Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane, III, Tipografia della Reale Accademia delle Scienze, Napoli, 1885, pp. 86-87.*

#### 4.

Già ASN, *Archivio notarile*, Giovanni Maiorana, protocollo per gli anni 1497-98, c. 255.

Napoli, 23 agosto 1498. Tommaso Malvito s'impegna con il procuratore del convento di San Ligorio a scolpire un tabernacolo per il Corpo di Cristo, simile a quello esistente nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, per il prezzo di 35 ducati.

Eodem die [23 agosto 1498], in nostri presencia constitutus magister Thomas de Coma, Lombardus, marmorarius, habitator Neapolis, [...] sicut ad conventionem devenit cum dompno Rocchello de Oliveto, procuratore monasterii Sancti Ligorii de Neapoli, promisit eidem dompno Rocchello [...] per totum quintum decimum diem mensis Novembris [...] futuris anni, [...] ad suas expensas, de novo facere et laborare tabernaculum unum Corporis Christi de lapidibus gentilis, ad laudem bonorum magistrorum, [...] illius laboris et cum illis figuris ac illius altitudinis et mezzo palmo più prout ille ecclesie Sancte Marie de Gratia de Neapoli, illudque consignare eidem dompno Rocchello in dicto monasterio infra tempus predictum. Pro quo tabernaculo prefatus dompnus Rocchellus promisit dare eidem magistro Thoma [*sic*] presenti ducatos triginta quinque de carlenis argenti, de quibus [...] ipse magister Thomasius [...] recepit ducatos quindecim; alios ducatos viginti prefatus dompnus Rocchellus promisit [...] dare eidem magistro Thomasio ducatos decem ex



eis in medietate dicti operis et alios ducatos decem in fine dicti operis in pace. [...]  
presentibus iudice Cesare Malfitano, notario Angelo de Golino, dompno Mariano  
Zappolo et dompno Antonio Spicicacaso de Neapoli.

*Documento pubblicato in G. Filangieri, Documenti cit., III, pp. 138-139.*

## 5.

AMFN, B 40, fasc. 19, *Chiesa di San Francesco in Castellammare (1505)*, doc. n.  
nn. (copia ottocentesca); già ASN, *Archivio notarile*, Gregorio Russo, protocollo per  
gli anni 1505-06, c. 22.

Napoli, 13 settembre 1505. Tommaso Malvito s'impegna con il nobile Giovanni  
Miroballo di Napoli a scolpire, entro il mese di dicembre, una cappella del Corpo di  
Cristo per la chiesa di San Francesco in Castellammare di Stabia, per il prezzo di 80  
ducati.

Die XIII Septembris, none indictionis [1505], Neapoli, [...] magister Tomas de Coma  
lombardus, habitator Neapolis, marmorarius sicut ad conventionem devenit cum  
magnifico domino Johanne Miroballo de Neapoli [...], promisit [...] eidem domino  
Johanni, [...] sua arte et ingenio et ad suas expensas, de marmoribus gentilibus albis  
et non fumicosis, laborare et facere quandam cappellam ad instar et similitudinem  
cappelle Francisci Coronati sistentis in ecclesia Sancte Marie Annunciate de Neapoli,  
altitudinis a terra usque ad summitatem cornicis palmorum decem et octo de canna et  
largitudinis palmorum tresdecim in totum, cum cona marmorea, in qua erit scultura  
Pietatis in medietate ipsius cone cum uno angelo a quolibet latere in supplicatione, et  
in alia medietate dicte cone, in parte superiori, cum scultura tabernaculi Corporis  
Cristi et cum una figura parva Cristi nudi cum calice et Ostia et cum angelo similiter  
a quolibet latere in supplicatione sistenti. Et in eadem cappella facere altare, similiter  
marmoreum, divisum a lateribus a quolibet pilastro per palmum unum longitudinis,  
altare predictum palmorum septem de canna largitudinis palmorum duorum cum  
dimidio et altitudinis a terra palmorum quatuor, et sine scabello. Et in frontispicio

dicti altaris sculpire litteras seu epitaffium ad arbitrium dicti domini Johannis, et sic etiam in summitate dicte cappelle inter architravum et cornicem. Et quod arcus dicte cappelle habeat de fundo palmos duos de canna, et quod pilastri dicti arcus descendant usque ad terram cum directura prout iacet dicta cappella dicti Francisci Coronati ac etiam secundum designum factum de cappella predicta, cuius medietas est in posse dicti magistri Tomasii et alia medietas est in posse venerabilis fratris Ludovici Donola, guardiani monasterii Sancti Francisci Castrimaris de Stabia. Et dictam cappellam [...] percomplere per totum vicesimum diem mensis Decembris presentis anni [...] et ipsam sic percompletam consignare eidem domino Johanni in eius apoteca in hac civitate Neapolis, deferendam ad dictam terram Castrimaris ac collocandam in dicto monasterio Sancti Francisci ad expensas, risicum et periculum dicti domini Johannis; verum in collocatione predicta de dicta cappella prefatus magister Tomas teneatur [...] personaliter comparere aut mittere aliquem hominem pro eo in talibus expertum. Et versa vice prefatus dominus Johannes promisit [...] dare eidem magistro Thomasio [...] pro suo magisterio, factura et precio dicte cappelle ducatos octuaginta de auro in auro, de quibus [...] prefatus magister Tomas [...] confessus fuit [...] recepisse [...] ducatos viginti; [...] et reliquos [...] promisit prefatus dominus Johannes [...] solvere [...] medietatem ex eis facta [...] medietas dicte cappelle et reliquam medietatem [...] collocata dicta cappella [...] in dicto monasterio in loco suo in pace. [...] presentibus iudice Francisco Russo, presbitero Gregorio Parruno, domno Antonio de Apice, domno Johanne Donadio de Cayvano et clerico Sanctulo de lo Mastro.

*Documento pubblicato in F. Speranza, La bottega di Tommaso Malvito e l'altare di Giovanni Miroballo a Castellammare di Stabia, in «Studi di storia dell'arte», 3, 1992, pp. 265-266 doc. 1.*

## 6.

Già ASN, *Archivio notarile*, Ambrogio Casanova, protocollo per gli anni 1505-06, c. 281.

Napoli, 4 marzo 1506. Giovan Tommaso Malvito, Marco Siciliano, Mauro d'Amato, Giovanni da Carrara e Protasio Crivelli s'impegnano a completare una cappella del Corpo di Cristo commissionata al capobottega Tommaso Malvito dal nobile

Giovanni Miroballo.

Eodem die IIII mensis Marci, none indictionis [1506], Neapoli, constituti in nostri presencia Johannes Thomasius de Coma, filius magistri Thomasii de Coma, Lombardi marmorarii habitatoris Neapolis, Marcus Sicilianus de Neapoli, Maurus de Amato de Gifono et Johannes de Carraria, marmorarii, et magister Protasius de Cribellis, Mediolanensis pictor habitator Neapolis, sponte asseruerunt coram nobis et egregio viro Salvatore de Bactino de Napoli, interveniente et stipulante nomine et pro parte magnifici domini Johannis de Miraballis de Neapoli, superioribus diebus prefatum magistrum Thomasium in puplico testimonio constitutum promisisse dicto domino Johanni, tunc presenti, facere quandam cappellam marmoream de marmoribus gentilibus, albis et non fumicosis, ad instar et similitudinem cappelle nobilis Francisci Coronati sistentis et hedificate intus ecclesiam Sancte Marie Annunciate de Neapoli, altitudinis a terra usque ad summitatem cornicis palmorum decem et octo de canna et largitudinis palmorum XIII in totum, cum cona marmorea cum certis sculturis et figuris, prout apparet et annotatum est in quodam instrumento fieri rogato olim die XIII presenti mensis Septembris presentis annis [...] scripto per manus egregii notari Gregorii Russi [...] ac etiam secundum designum factum de cappella predicta, cuius medietas erat in posse dicti magistri Tomasii et ad presens est in posse dicti Johannis Thomasii, et alia medietas est in posse venerabilis fratris Lodovici de Nola, guardiani venerabilis monasterii Sancti Francisci civitatis Castrimaris de Stabia, pro precio ducatorum octuaginta de auro in auro. Ac tunc confexum fuisse prefatum magistrum Thomasium [...] recepisse [...] a dicto domino Johanne per manus dicti fratris Lodovici ducatos viginti de auro in auro, nec non promisisse dictam cappellam finire et dare completam infra certum tempus jam elapsam. Ac etiam prefatum magistrum Thomasium fecisse certam partem dicte cappelle ipsamque partem ad presens prefatum Johannem Thomasium et dictos alios magistros scarpellinos dedisse et assignasse dicto Salvatore nomine et pro parte dicti domini Johannis prout in quadam apodixa facta manu dicti Salvatoris asseruerunt contineri. Dictumque Thomasium ad presens non esse in hac civitate Neapolis et propterea prefatos Johannem Thomasium, Marcum, Maurum, Johannem et magistrum Protasium, ad contemplacionem et ob amorem quem gerunt erga dictum magistrum Thomasium, promisisse dicto Salvatore, quo supra nomine, dictam

cappellam percomplere et finire. Et facta assercione predicta, prefati Johannes Thomasius, Johannes, Marcus, Maurus et magister Protasius, volentes dictum Salvatorem [...] de dicta promissione cautum reddere, sponte coram nobis [...] promiserunt [...] eidem Salvatori [...] presenti dictam cappellam percomplere et finire et eorum proprias expensas de marmoribus gentilibus, albis et non fumicosis, dicte altitudinis et largitudinis et cum cona marmorea cum omnibus illis figuris et sculpturis continentibus et annotatis in dicto instrumento et secundum dictum designum, et ipsam finire hoc modo, videlicet totam ipsam cappellam reservata dicta cona seu tabernaculo per totam presentem quatragesimam, et totum residuum ipsius cappelle dare finitum et percompletum per totum XV diem mensis Maii primo futuri. Ipsamque cappellam sic percompletam consignare in hac civitate Neapolis in apotheca dicti magistri Thomasii eidem Salvatori seu dicto domino Johanni, deferendam ad dictam civitatem Castrimaris ac collocandam in monasterio predicto Sancti Francisci ad expensas, risicum et periculum dicti domini Johannis, verum in delatura arcus dicte cappelle cum illis lapitibus dicte cappelle absque tabernaculo promisit dictus Marcus se conferre ad dictam civitatem Castrimaris aut mictere aliquem pro eo pro duobus diebus in eundo et reddeundo. Et demum promiserunt prefati Johannes Thomasius, Johannes, Marcus et Maurus [...] mictere unum ex eis in collocacione fienda de dica cappella ad dictam civitatem Castrimaris. Et proinde prefati Johannes Thommasius, Johannes, Marcus et Maurus coram nobis [...] receperunt [...] a dicto Salvatore nomine [...] dicti domini Johannis [...] in excomputum dicti operis ducatos viginti quinque de carlenis argenti [...] quos promiserunt ex computare in dicto opere. Et versa vice prefatus Salvator [...] promisit et convenit [...] reliquos ducatos triginta novem de auro in auro et tarenum unum solvere [...] eidem Johanni Thomasio in pagis subscriptis, videlicet ducatos viginti quinque de carlenis argenti per totam dictam presentem Quatragesimam, facto tamen dicto arcu, alios ducatos decem de auro completa dicta opera, et totum residuum collocata dicta cappella in dicto monasterio in loco suo in pace [...] presentibus iudice Francisco Russo de Napoli ad contr., Alfonso Riccha, Petro Paulo de Mari, Johanne Baptista Caponica et Nardo Antonio Russo de Neapoli.

Die ultimo Marcii none indictionis [1506], Neapoli, instrascriptus Johannes

Thomasius coram nobis [...] recepit [...] ab intrascripto Salvatore [...] ducatos viginti quinque de carlenis argenti per dictum Salvatorem solvi promissos per totam presentem Quatragesimam.

Die XX Maii none indictionis [1506], Neapoli, intrascriptus Johannes Thomasius coram nobis recepit [...] ab intrascripto Salvatore ducatos decem de auro [...] per dictum Salvatorem solvi promissos completa supradicta cona.

Die XX Novembris decime indictionis [1506], Neapoli, constituti in nostri presencia tam intrascriptus magistri Thomasius quam intrascriptus Johannes Thomasius, eius filius, coram nobis [...] receperunt [...] ab honorabili fratre Francisco de Castromari ordinis minorum eis dante de propria pecunia introscripti domini Johannis in una manu ducatos octo de carlenis argenti et in alia manu alios tarenos novem ad complementum ducatorum triginta novem de auro adsolvi restancium ad complementum ducatorum octuaginta de auro precii infrascripte cappelle. Et propterea [...]

*Documento pubblicato in G. Filangieri, Documenti cit., III, pp. 89-91; F. Speranza, La bottega di Tommaso Malvito cit., pp. 266-267 doc. 2.*

## 7.

ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, 1789, Santi Severino e Sossio, *Protocollo I* (929-1549), cc. 314r-318r.

Napoli, 15 marzo 1506. Il nobile Marino Tomacelli di Napoli compila il proprio testamento e lascia 300 ducati al convento dei Santi Severino e Sossio affinché venga fatta realizzare un'ancona marmorea per l'altare maggiore. Il nobile, inoltre, dispone di essere seppellito nella Cappella consacrata a San Severino.

[314] Dirige Domine Deus meus in conspectu tuo animam meam.

Testamento et ultima voluntà de me Marino Tomacello, cassando e annullando omne altro che avesse facto sub quacumque verborum forma.

In primis lasso et ordeno mio herede e successore in tucti li mei boni mobili e stabili,

successiuni et scadentie et omne altre acciuni lo venerabile monasterio et convento de Sancto Severino de Napoli pro frabecatione et reparatione ecclesie.

Item lasso et voglio che lo corpo mio sia sepellito in la ecclesia de dicto monasterio in la cappella o altare, et cantaro de marmoro ce ho facto iuxta lo altare predicto, et in quello cantaro sia posto lo corpo et ossa de Benedicto mio figlio.

[...]

Item voglio che in la sepultura che ho facta se pozano sepellire tucti li homini de casa Tomacella, et le donne tamen, ma non loro figlioli non essendo de patre Tomacello, et che tanto la cappella quanto la sepultura se dicano de' Tomacelli, ma no che ipsi la pozano alienare o concedere ad altri aliquo modo né farice sepellire altro che Tomacello. Et quando lo dicto lignagio se spegnesse, che no ce fosse homo niuno etiam non legitimo, che femene no voglio succedano, che tunc, remanente tamen cantaro meo et filii mei in cappella seu altare, dicto altare remaneat et accada a lo convento, et che ipso convento lo agia a tenere in suo dominio et non lo poza alienare da ipso né concedere ad altra persona sub conditione qua cavetur de domibus, e l'officieno modo quo supra.

[...]

Item per che li patri de Sancto Severino me hanno concesso et permesso che faccia una cona in lo altare maggiore in la ecclesia che mo' he, e mutandose la ecclesia in quella se facesse ~~dove sta lo tabernaculo de lo Corpus Domini~~, voglio et ordeno se faccia in dicto altare maggiore in la ecclesia che mo' he, o altra mutandose ipsa, una cona de marmoro, in la quale in mezo de ipsa sia la figura de sancto Severino in pontificale, e a li lati da l'uno stia la figura de san Ioanni Bactista et l'altro de sancto Sosio, et sopra ipsi la figura de la Madonna puerpera genuflexa adorans Filium parvulum cum breve: «Fili redemptor mundi Deus»; et sopra ipsa tabernaculum Corporis Christi, che lo tengano dui sancti monaci co' breve, l'uno dica: «Adorate eum omnes gentes», et l'altro: «Servite ei omnes populi»; et a lo scabello de dicta cona sia scripto co' lettere maiuscole: «Deo omnipotenti Christo crucifixo redentori mundi Marinus Tomacellus consecravit», con li altri adornamenti convenienti a dicta cona et co' le arme Tomacelle et panaruzza dove conveneno. Et per fare dicta cona, voglio sia venduto tanto de la terra de Sancto Anello e de le altre mei possessiuni coniuente ad ipsa, che se ne facciano trecento ducati, che voglio se despendano in

dicta cona, et lo resto remanesse de dicte possiuni [*sic*] voglio sia de dicto monasterio de Sancto Severino, et lo tengano cum conditionibus de la casa ad augmentum elemosinarum, missarum et aliorum beneficiorum cappelle et altaris predictorum.

Item ~~lasso~~ voglio che, mutandose la ecclesia de Sancto Severino, lo convento, suis suptibus [*sic*], sia tenuto faremece una cappella honorata sub vocabulo Sancti Benedicti, et ce frabricano sopra lo altare le figure che de presente sono in lo altare che ce ho et la sepultura co' la petra de le arme, et in la cappella se mecta lo cantaro predicto, et perché lo monasterio agia qualche recompensa de la spesa farà in la cappella e sepultura, li lasso li ~~infrascripti~~ mei libri, che li legano in libreria ordinati come se costuma.

[...]

Scripta de mano mia predicto Marino in Napoli a' dì quindici de marzo 1506.

*Documento pubblicato parzialmente in H.W. Schulz, Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von F. von Quast, III, Schulz, Dresden 1860, pp. 201-202; I. Di Resta, Sull'attività napoletana di Giovanni Donadio detto il Mormando, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico. Storia cultura progetto [Università di Reggio Calabria]», I, 1991, p. 20 nota 18; R. Naldi, Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli, Electa Napoli, Napoli 2002, p. 26 nota 74; e integralmente in F. Patroni Griffi, Il testamento di Marino Tomacelli ambasciatore aragonese a Firenze, in «Napoli Nobilissima», s. III, XXIV, 1985, pp. 124-125.*

## 8.

Già ASN, *Archivio notarile*, Cesare Malfitano, protocollo per gli anni 1518-22, c. 68.

Napoli, 31 marzo 1520. Alessandro Marchese s'impegna con il nobile Monaco Elefante di Barletta a scolpire un tabernacolo per il Corpo di Cristo, per il prezzo di 38 ducati.

Promissio pro Monaco Elefante.

Die ultimo mensis Martii octave indictionis 1520, Neapoli, in nostri presentia constitutus magister Alexander de Marchisio, marmorarius, sponte coram nobis, sicut ad conventionem devenit cum nobili viri Monaco de Elefante de Barulo, promisit eidem Monaco presenti, ex nunc et per totum mensem Septembris primi futuri,

facere et laborare tabernaculum unum de marmore gentili, in quo possit deponi Corpus Domini Nostri Jesu Christi, altitudinis palmorum novem et largitudinis palmorum sex; et illud facere et laborare ad laudem Joannis Morimandi et aliorum expertorum; et in eodem tabernaculo facere lo Dio Patre supra cum cruce et cum candileriis a latere, et in pede ditti tabernaculi facere scutum cum armis dicti Monaci et cum duabus mensalis ad substinendum dittum opus; dittumque tabernaculum facere et laborare secundum designum datum per dittum magistrum Alexandrum ditto Monaco, quod est subscriptum manu mei notarii; et dittum opus facere et consignare eidem Monaco Neapoli per totum dittum mense Septembris. Pro quo tabernaculo prefatus Monachus promisit dare eidem magistro Alexandro ducatos triginta otto de carlenis, de quibus prefatus magister Alexander confessus fuit recepisce [...] ducatos sex de auro in auro, ad rationem carlenorum undecim cum dimidio pro quolibet ducato de oro; residuum dittus Monachus promisit pagare serviendo pagando in pace. [...] presentibus iudice Joanne Palomba de Neapoli ad contrattus, Joanne Matheo Castaldo, dompno Fabiano Melluso et Joanne Morimanno.

*Documento pubblicato in G. Filangieri, Documenti cit., III, pp. 193-194.*

## 9.

ASS, *Archivio notarile*, I versamento, notai di Amalfi, 177, Nicola Francese, protocollo per l'anno 1525, cc. 32v-33r (15v-16r nuova numerazione).

Amalfi, 26 marzo 1525. Sansone d'Amato s'impegna con la Confraternita del Corpo di Cristo, che ha sede nel Succorpo della Cattedrale, a scolpire una cappella per il Corpo di Cristo, per il prezzo di 29 ducati.

Eodem die [XVI Martii, XIII indictionis, 1525], Amalfie, in ecclesia Amalfitana, in nostri presentia personaliter constitutis magistro Sansono de Amato de Gifono, marmorario, consencienti, presens [*sic*] et agenti ad infrascripta omnia etc. pro se et pro suisque heredibus etc. ex una, et reverendis domino Bernardino de Mentono



vicario Amalfitano, domino Leonardo de Bonito archidiacono, abbate Andrea de Aflicto et egregio notario Joanne Casabona de Amalfia, intervenientibus ad infrascripta omnia etc. tam pro se ipsis quam nomine et pro parte nobilis Alfonsii de Iudicibus absentis, ellectis deputatis per confratres confraternitatis Corporis Domini Nostri Hiesu Christi in cripta subcorporis Mayoris Amalfitanæ Ecclesie, agentibus etc. ad infrascripta etc. et pro se ipsis confratribus supra nominibus ac scriptis in dicta confraternitatis ex alia, presens idem magister Sansonus sponte etc., non vi etc., et in mei presentia promisit et convenit dictis domino vicario et aliis predittis intervenientis stipulationibus fared [*sic*] de bono et sufficienti magisterio quandam capellam marmoream sub invocatione et titulo Corporis Christi in dicta cripta subcorporis Beati Andreæ Apostoli iuxta designum per ipsum magistrum Sansonum factum et ipsis confratribus supra nominibus deputatis consignatum, quod inpresentiarum conservatur per me notarium (...) et per festum Paschatis Resurrectionis proxime futurum presentis anni, itaque sit et esse debeat de bono et sufficienti magisterio, intagliata iuxta ipsum designum ad laudem expertorum in ipsa arte quod sit ab omnibus comendatum. Et versavice presentes dominus vicarius et alii deputati (...) confratribus supra nominibus promiserunt et (...) ipsos in solidum (...) etc. eidem magistro Sansono presenti etc. pro manufactura et salario dicte cappelle et opere ducatos viginti novem de carlenis etc., de quibus ducatis viginti novem presens magister Sansonus in presentia nostra confexus fuit recepisse et habuisse ab eodem notario Joanne quo supra nomine ducatos quindecim regales etc. ad maiorem cautelam ex reponi non numeratos (...) etc.; restantes vero ducatos quatuordecim, ad complementum dictorum ducatorum viginti novem, dare et solvere insolidum promiserunt eidem magistro Sansono presenti etc. (...) et per dictum festum Paschatis Resurrectionis etc. qualibet ebdomada in fine qualibet die Sabbati [33r] tarenos sex si laboraverit in dicta opera et in fine ipsius opere residuum dictorum ducatorum quatuordecim im pace etc., [...].

Presentibus Monacho Morisano iudice annuali, presbitero Ferdinando de Anchora, clerico Juliano de Rosa, Francisco de Amocleo de Amalfia.

*Documento segnalato in M. Camera, Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi [...], I, Stabilimento Tipografico Nazionale, Salerno 1876, p. 642.*

**10.**

ASCAN (Archivio della Santa Casa dell'Annunziata di Napoli), *Notamenti A*, c. 305r-v. Dagli atti del notaio *Loysius Colapricus*.

Napoli, 15 maggio 1526. I maestri governatori della Santissima Annunziata concedono al nobile Tommaso Oliviero di Napoli uno spazio all'interno della loro chiesa, con la facoltà di edificare una cappella del Corpo di Cristo, da farsi secondo un progetto fornito da Girolamo Santacroce.

[305r] Conventio inter ecclesias Annuntiate et Thomam de Oliverio.

A dì XV de Mayo XIII indictione 1526. Li magnifici signori maystri de la ecclesia et hospedale de la Annuntiata de Neapoli, havendono rispetto a la devotione che ha portato lo magnifico Thomase Oliviero de Neapoli ad ditta ecclesia de la Annuntiata, et per la comodità de ditta ecclesia, veneno alla subscripta conventione con lo ditto Thomase, videlicet: ditti signori maystri concedono ad ditto Thomase uno muro in ditta ecclesia de la parte de la tribuna de ditta nova ecclesia, videlicet da la parte verso la cappella del reverendissimo Episcopo de Squillace, quale sta da la parte sinistra quando se trase ad ditta ecclesia, una con tutto lo vacuo del'arco de pipierno da piano de ditta tribuna fino la summità de ditto arco de larghezza de palmi trenta, et de altezza de palmi cinquanta otto, [305v] con patto che ditto Thomase sia tenuto ad soi proprie expese edificare et far ponere la custodia del Santissimo Corpo de Nostro Signore Jhesu Christo con lo altare et doi sedie da li lati de ditto altare in terra, videlicet de marmore et pitture, iuxta lo disignio fatto per Geronimo Santa Croce. Et promette expendere de soi propri dinari ducati tricento de carlini et più se li piacerà, et sia licito ad ditto Thomase fecere ponere le soi arme et insigne de marmore in quillo loco de ditta opera ove li piacerà. Nec non li sia licito in dette doi sedie de marmore da constriurnose [*sic*] ad modo de sepulcro sive cantaro iuxta la terra facere sepellire se ad ipso piacerà in uno de ipsi sepulcri suo padre et in l'altro sua persona. Per la quale sepoltura ditto Thomase dota ditta ecclesia et altare de annui ducati vinti in perpetuum. Quali anni ducati vinti se habiano da pagare per soi heredi et successuri sequita sua morte, con patto che li signori maystri de ditta ecclesia siano

tenuti fare celebrare in ditto altare ogni dì una messa per la anima de ipso Thomase, de suo padre, suoi antecessori et sucessuri, et ogni anno in uno dì de la prima septimana de Pascha de la Resurrectione de Nostro Signore Jhesu Christo in perpetuum fare fare lo anniversario per la anima de suo padre, et ogni anno in lo dì de la morte de ditto Thomase fare fare lo anniversario con la messa cantata con sonare le compane et altre solennità debite per la anima soa. Qual pagamento de annui ducati vinti habia da durare mentre se farà la consignatione de uno censo de ducati vinti sopra alcuna cosa stabile in questa città de Napoli et soi pertinenze et destritto, appare istrumento rogato ut supra.

*Documento pubblicato parzialmente in G.B. D'Addosio, Origini, vicende storiche e progressi della Real Santa Casa dell'Annunziata di Napoli, pei tipi di Antonio Cons, Napoli, 1883, pp. 145-146 nota 5; poi integralmente in R. Naldi, Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento, Electa Napoli, Napoli 1997, p. 195 doc. 2.*

## 11.

ASS, *Archivio notarile*, I versamento, notai di Cava dei Tirreni, 1066, Giovan Berardino Jovine, protocollo per gli anni 1559-60, c. 65r-v.

Cava dei Tirreni, 31 dicembre 1559. La Confraternita del Corpo di Cristo, che ha sede nella chiesa di San Pietro a Siepi, dona alla parrocchia la custodia sacramentale già posta nella cappella della suddetta confraternita, al fine di collocarla presso l'altare maggiore.

[65r] Decretum et requisitio facta per presbiteros et filianos ecclesie Sancti Petri.  
Die ultimo mensis Decembris 3<sup>e</sup> indictionis [1559], intus venerabilem ecclesiam Sancti Petri ad Sepim, [...] atteso in lo altare magiore di dicta ecclesia no' ce è cona, et lo Corpo di <X.o se> Christo se tene in una custodia di marmore ad un cantone di la tribuna di dicta ecclesia, quale custodia è stata fatta per li confrati de la confrataria di dicto Corpo de Christo di la paroffia [*sic*] predicta di San Petro, quali tucti son figliani di dicta ecclesia, et perché dicta custodia è bellissima, et quasi in ogni parte del Regno il Santissimo [65v] Sacramento di la Eucharestia se tene nel'altare

magiore <...>, così è stato ordinato ad essi parrochiani di dicta ecclesia dalo reverendissimo monsignor che vogliano tenere dicto Santo Sacramento nel'altare maggior di dicta ecclesia. Et quando fo concessa dicta confrataria socto dicto sanctissimo nome, fo concessa *dummodo* dicto Santo Sacramento sia *in digniori stato*; pertanto, dicto Sacramento livandosi da dicta custodia et ponendose nel predesto altare, dove deve stare per.lle concessioni predictate, et staria dicta custodia sola senza havere lo effecto per lo quale fo fatta, et per questo a.ddicti parrochiani e maestri, figliani, è parso e pare de lor volontà che dicta custodia de marmore se habia da livare dal dicto loco dove sta al presente e ponerese nel'altare maggiore, acciò in quella se possa tenere dicto Sancto Sacramento, et che intorno dicto marmore fusse facto quello ornamento che meglio parerà conveniente ali predicti parrochiani et maestri di dicta ecclesia, et che anche spenda quella quantità di denari che meglio loro parerà necessaria, et che non per questo se preiudica ala dicta confraternita, imperò che se intenda transferire da dicto loco et piliri dove al presente sta ad dicto altare maggiore con quelle prerogative et gratie conciesse vorrà che lo peliri et altare dove al presente è dicta custodia, et ancora la fossa, resta ad dicti confratri, et che in dicto altare et loco, ad dispesa de li figliani et confratri, se faccia una conetta conveniente in dicto altare [...].

*Documento segnalato in G. Filangieri, Documenti cit., VI, pp. 183-184 nota 2.*

## REPERTORIO DEI DOCUMENTI CONSULTATI

### **Archivio della Curia arcivescovile di Cava dei Tirreni**

*Sante visite* Girolamo Lanfranchi, 1648-49, cc. n. nn. [cc. 25v, 29v, 31r, 51v]

### **ADN: Archivio Diocesano di Napoli**

*Sante visite* Mario Carafa, I, 1575, c. 164r-v  
Annibale di Capua, II, 1582, cc. 13r, 291r  
Alfonso Gesualdo, VII, 1598, c. 168r  
Alfonso Gesualdo, XII, 1599, c. 319r  
Ottavio Acquaviva, III, 1607, c. 32r  
Francesco Boncompagni, II, 1633, cc. 269 r;  
362r

### **ADNo: Archivio Diocesano di Nola**

*Sante visite* Fabrizio Gallo, VI, 1586, c. 71r

### **ADS: Archivio Diocesano di Sorrento**

*Sante visite dell'antica diocesi  
di  
Vico Equense* Nicolò Sicardi, 1541, c. 14r  
Antonio Sacra, 1577, cc. 329r, 345v  
Antonio Sacra, 1578, c. 424v  
Paolo Regio, 1583, cc. 451r, 528v  
Paolo Regio, 1584, c. 492r  
Tommaso Imperato, 1649, c. 23r-v  
Francesco Verde, 1698, fascicolo di cc. n. nn.  
(2r)  
Paolino Pace, I, 1773, c. 15v

	Paolino Pace, VI, 1776, c. 45v
<i>Sante visite della diocesi di Sorrento</i>	<p>Bartolomeo Albano, 1554, cc. n. nn. (2v)</p> <p>Giulio Pavesi, I, 1559-1560, c. 26r-v</p> <p>Giulio Pavesi, V, 1567, c. 25r</p> <p>Lelio Brancaccio, 1572, cc. 138v-139r</p> <p>Diego Petra, 1682, cc. 8r, 10r-11r</p> <p>Ludovico Agnello Anastasio, 1725, cc. 37v-38r</p> <p>Vincenzo Calà, 1812, cc. 70r-72r, 79v-82r</p> <p>Domenico Silvestri 1845, pp. 74-76</p>
<b>AMFN:</b>	
<p>Archivio del Museo Civico</p> <p>«Gaetano Filangieri principe di Satriano» di Napoli</p> <p><i>Documenti relativi alle chiese napoletane raccolti ed utilizzati da Gaetano Filangieri per la redazione dei «Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane»</i></p>	<p>B 39, fasc. 7, <i>Chiesa e monastero di Santa Caterina a Formiello (1451-1882)</i>, doc. 3</p>
<b>ASN:</b>	
Archivio di Stato di Napoli	
<i>Archivio notarile</i> , notai di Castellammare di Stabia	161, Andrea d'Eboli, a. 1565, cc. 73r-75v
<i>Archivio notarile</i> , notai di Vico Equense	109/3, Mario Santoro, c. 108r-v
<i>Archivio Sanseverino di Bisignano</i>	<i>Testamenti della famiglia de Capua principi della Riccia dal 1336 al 1765. Raccolti da Luigi di Capua gran conte di Altavilla, principe della Riccia nel MDCXX</i> , inc. 45
<i>Corporazioni religiose soppresse</i>	1386, Napoli, Santi Pietro e Sebastiano, <i>Libro intitolato "Patrimonio del Real Monastero di S. Pietro e Sebastiano, nel quale si contiene la sua origine, privilegi e censi"</i> (a. 1714),

	1395/bis, Napoli, Santi Pietro e Sebastiano, <i>Introito ed esito</i> , c. 153v
	1401, Napoli, Santi Pietro e Sebastiano, <i>Quaternus di introito ed esito</i> , cc. 42v, 49v, 58r, 74r, 77r
	1789, Napoli, Santi Severino e Sossio, Protocollo I (929-1549)
	278, Sorrento, Santa Maria del Carmine, <i>Platea</i> 1726
<i>Carte Ferraro</i>	Buste 1-3
<i>Ministero dell'Interno</i>	3602, <i>Progetto per l'ampliamento della Chiesa</i> <i>Parrocchiale della SS. Annunziata nel Comune</i> <i>di Torre Annunziata</i> , tavola 3 <sup>a</sup>
<b>ASS:</b> Archivio di Stato di Salerno	
<i>Archivio notarile</i> , I versamento, notai di Amalfi	177, Nicola Francesce, protocollo per l'anno 1525, cc. 32v-33r (15v-16r nuova numerazione)
<i>Archivio notarile</i> , I versamento, notai di Cava dei Tirreni	1066, Giovan Bernardino Jovine, protocollo per gli anni 1559-60, c. 65r-v
	1117, Giovan Michele Adinulfo, protocollo per gli anni 1562-63, c. 379r-v
	1134, Giovan Michele Adinulfo, protocollo per gli anni 1587-88, cc. 294r-295r
<i>Archivio notarile</i> , I versamento, notai di Serre	6754, Angelo Mordente, protocollo per gli anni 1514-16, cc. n. nn. (documento del 1° aprile 1516)
	6754, Angelo Mordente, protocollo per gli anni 1518-24, cc. n. nn. (documento del 1°

novembre 1524)

**Archivio Storico del Comune  
di Torre Annunziata**

*Chiesa parrocchiale dell'Annunziata nella  
seconda Torre. Seconda misura delle  
decorazioni, busta 125, primo versamento,  
incartamento 1, serie IX, sottoserie I, cc. n. nn.*

**BNN:**

Biblioteca Nazionale  
"Vittorio Emanuele III" di  
Napoli

Fondo *San Martino*, ms. 444

Giovan Battista Bolvito, *Variarum rerum*, IV,  
1585 c.

ms. X.A.45

*Stemmario seicentesco*

Rari Branc. F28

Ambrogio Leone, *De Nola*, Venetiis 1514

**Biblioteca provinciale  
francescana "Beato Ludovico  
da Casoria" di Napoli**

Teofilo Testa, *Serafici Fragmenti della  
Provincia Osservante di Terra di Lavoro* ms.  
del XVII secolo

**SNSP:**

Biblioteca della Società  
Napoletana Storia Patria

Fondo Capasso, ms.  
XXXVII.D1-9

Giuseppe d'Ancora, *Le chiese di Napoli*, s.d.

Fondo Capasso, ms. XXVII.C.7

*Notamenta notariorum Surrenti (1499-1577)*



## BIBLIOGRAFIA

### 1560

Pietro de Stefano, *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli, con li fondatori di essi, reliquie, sepolture et epitaphii scelti che in quelle si ritrovano [...]*, presso Raymondo Amato Napoli 1560

### 1568

Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori [...]*, Edizione Giuntina, I-III, appresso i Giunti, Firenze 1568

### 1580

Scipione Ammirato, *Delle famiglie nobili napoletane*, Appresso Giorgio Marescotti, Fiorenza 1580

### 1585

*La vera istoria dell'origine, e delle cose notabili di Montevergine [...]. Raccolta dal R. P. D. Vincenzo Verace, et ordinata e ridotta nel modo che si vede da Tomaso Costo*, appresso Horatio Salviani et Cesare Cesari, Napoli 1585

### 1591

*Istoria dell'origine del sagratissimo luogo di Montevergine, scritta da Tomaso Costo cittadino napoletano e da lui medesima in questa seconda impressione tutta ricorretta e migliorata*, appresso Barezzo Barezzi, Venezia 1591

### 1623

Cesare d'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, per Ottavio Beltrano, Napoli 1623

### 1637

Prospero Sarrubo, *Trattato della famiglia Cavaniglia*, Stamperia di Roberto Mollo, Napoli 1637

**1654**

Carlo de Lellis, *Parte seconda ovvero Supplimento alla Napoli sacra di D. Cesare d'Engenio*, presso Roberto Mollo, Napoli 1654

Marco De Masellis, *Iconologia della Madre di Dio Maria Vergine*, per Onofrio Savio, stampatore della Corte del sodetto Sacro Monastero, Napoli 1654

**1663**

Amato Mastrullo, *Monte Vergine sacro*, per Luc'Antonio di Fulco, Napoli 1663

**1654-1671**

Carlo de Lellis, *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, I-III, Napoli 1654-1671

**1680**

Luigi Torelli, *Secoli agostiniani ovvero historia generale del sagro ordine eremitano del gran dottore di Santa Chiesa s. Aurelio Agostino vescovo d'Hiipona [...]*, I-VIII, Per Giacomo Monti, Bologna 1659-1686

**1685**

Pompeo Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto [...]*, Napoli 1685

**1691**

Biagio Aldimari, *Memorie storiche di diverse famiglie nobili, così napolitane come forastiere, così vive come spente, con le loro arme*, I, nella stamperia di Giacomo Raillard, Napoli 1691

**1692**

Carlo Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli [...]*, stamperia di Giacomo Raillard, Napoli 1692

**1700**

Domenico Antonio Parrino, *Napoli citta nobilissima, antica, e fedelissima esposta a gli occhi et alla mente de' curiosi [...]*, I-II, Nella nuova stampa del Parrino, Napoli 1700

**1702**

Jacob Wilhelm Imhof, *Corpus historiae genealogicae Italiae et Hispaniae*, Norimberga 1702

**1717-1722**

Ferdinando Ughelli, *Italia sacra sive De episcopis Italiae et insularum adjacentium, rebusque ab iis praeclare gestis, deducta serie ad nostram usque aetatem [...]*, I-IX, apud Sebastianum Coleti, Venetiis 1717-1722

**1740**

Vincenzo Donnorso, *Memorie istoriche della fedelissima ed antica città di Sorrento*, Nella stamperia di Domenico Roselli, Napoli 1740

**1747-1754**

Placido Troyli, *Istoria generale del Reame di Napoli, ovvero stato antico e moderno delle regioni e luoghi che 'l Reame di Napoli compongono, una colle loro prime popolazioni, costumi, leggi, polizia, uomini illustri e monarchi*, I-VI, Napoli 1747-1754

**1747-1757**

Stefano Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia*, I-II, nella stamperia di Giovanni Di Simone, Napoli 1747-1757

**1754**

Giuseppe Maria Mecatti, *Osservazioni che si son fatte nel Vesuvio dal mese d'agosto dell'anno 1752 fin a tutto il mese di luglio dell'anno 1754, nel principio del quale è occorsa un'altra eruzione*, presso Giovanni di Simone, Napoli 1754

**1758-62**

Giovanni Battista Sajanello, *Historica monumenta ordinis Sancti Hyeronimi Congregationis Beati Petri de Pisis*, I-III, apud Jo. Baptistam Conzatti, Romae 1758-1762

**1766**

Francesco Granata, *Storia sacra della Chiesa Metropolitana di Capua*, I-II, nella Stamperia Simoniana, Napoli 1766

**1768**

Giuseppe Sparano, *Memorie istoriche per illustrare gli atti della santa napoletana Chiesa e gli atti della Congregazione delle Apostoliche Missioni [...]*, per Giuseppe Raimondi, Napoli 1768

**1772**

Antonio Chiarito, *Commento storico-critico-diplomatico sulla costituzione de instrumentis conficiendis per curiales dell'imperador Federigo II*, a spese di Vincenzo Orsino, Napoli 1772

**1818**

Francesco Cancellieri, *Descrizione delle funzioni della Settimana Santa nella Cappella Pontificia*, Presso Francesco Bourli , Roma 1818

**1829**

Orazio Casaburi, *Raccolta di notizie storico-topografiche sull'antica e distrutta citt  di Marcina [...]*, presso R. Marotta e Vanspandocci, Napoli 1829

**1831**

Paolantonio di Notargiacomo, *Memorie istoriche e politiche sulla citt  della Cava dal suo nascere sino alla fine del secolo XVI*, dalla Tipografia del R. Albergo de' Poveri, Napoli 1831

#### **1840-1861**

Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da s. Pietro sino ai nostri giorni [...]*, I-CIII, Tipografia Emiliana, Venezia 1840-1861

#### **1841-1860**

Matteo Camera, *Annali delle Due Sicilie dall'origine e fondazione della monarchia fino a tutto il regno dell'augusto sovrano Carlo III di Borbone*, I-II, Stamperia e cartiere del Fibreno, Napoli 1841-1860

#### **1841**

*Aggiunte alle memorie storiche di Sant'Agata de' Goti*, s.l. [1841?]

*Memorie storiche della città di Sant'Agata de' Goti*, Presso M. Avallone, Napoli 1841

#### **1845**

*Riproduzione delle memorie storiche sulla città e diocesi di Sant'Agata de' Goti con delle aggiunte, e maggiori delucidazioni sul conto di talune cose altra volta esposte, con una breve notizia sulla città di Acerra*, Pei tipi di Massimiliano Avallone, Napoli 1845

#### **1846**

Cesare Molegnano, *Descrittione dell'origine, sito e famiglie antiche della città di Sorrento, posta in luce ad istanza del dottor Tommaso Cavarretta*, Napoli 1846

#### **1854**

Bartolomeo Capasso, *Memorie storiche della chiesa sorrentina*, dallo Stabilimento dell'Antologia Legale, Napoli 1854

Raffaele Maria Valle, *Descrizione storica, artistica, letteraria della chiesa, del convento e de' religiosi illustri di San Domenico Maggiore [...]*, dalla Stamperia del Vaglio, Napoli 1854

**1855**

Carlo Padiglione, *Memorie storico-artistiche del tempio di Santa Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli, con cenni biografici di alcuni illustri che vi furono sepolti*, Stabilimento Tipografico di Vincenzo Priggiobba, Napoli 1855

**1856-1860**

Giovan Battista Chiarini, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal can.º Carlo Celano [...]*, I-V, stamperia Floriana, poi stamperia di Agostino De Pascale, poi Nicola Mancia, Napoli 1856-1860

**1857-1858**

Gaetano Parente, *Origine e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, I-II, Tipografia di Gaetano Cardamone, Napoli 1857-1858

**1859-1879**

Erasmus Ricca, *Istoria de' feudi del Regno delle Due Sicilie di qua dal Faro, intorno alle successioni legali ne' medesimi dal XV al XIX secolo*, I-V, Stamperia di Agostino De Pascale, Napoli 1859-1879

**1859**

Giovanni Scherillo, *Dalla venuta di S. Pietro Apostolo nella città di Napoli della Campania*, Stabilimento Tipografico di A. Testa, Napoli 1859

**1860**

Heinrich Wilhelm Schulz, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, I-V, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Ferdinand von Quast, Schulz, Dresden 1860

**1862**

John Charles Robinson, *Italian sculpture of the Middle Ages and period of the revival of art. A descriptive catalogue of the works forming the above section of the Museum, with additional illustrative notices*, Chapman and Hall, London 1862

**1864**

Giuseppe Cappelletti, *Le chiese d'Italia*, I-XXI, nel Premiato Stabilimento dell'editore Giuseppe Antonelli, Venezia 1844-1870

**1865**

Filippo Cerasuoli, *Scrutazioni storiche, archeologiche, topografiche con annotazioni e documenti sulla città di Majori*, Tipografia di R. Migliaccio, Salerno 1865

**1868**

*Inventory of art objects acquired in the year 1861, in Inventory of the objects in the art division of the Museum at South Kensington, arranged according to the dates of their acquisition*, I, Printed by George E. Eyre and William Spottiswoode for H.M.S.O., London 1868

**1872**

Giuseppe Daniele, *Il Duomo di Casertavecchia descritto e illustrato*, Nobile e C., Caserta 1872

**1873**

Giuseppe Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa, con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono*, Tipografia di Carlo Vincenzi, Modena, 1873

**1874**

Nicola Ilardi, *Istoriografia politico-civile-chiesastica di Torre Annunziata antica e moderna*, Tipografia Di Martino, Castellammare di Stabia 1874

**1875**

Gennaro Aspreno Galante, *Memorie del Santuario di Pugliano nella villa di Resina*, Tipografia dei fratelli Testa, Napoli 1875

## **1876-1881**

Matteo Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi [...]*, I-II, Stabilimento Tipografico Nazionale, Salerno 1876-1881

## **1876**

Carlo Tito Dalbono, *Nuova guida di Napoli e dintorni*, Antonio Morano, Napoli 1876

## **1877**

Bonaventura Gargiulo, *Sorrento. Sorrento sacra e Sorrento illustre*, Tipografia all'insegna di San Francesco d'Assisi, Sant'Agnello di Sorrento 1877

## **1878-1885**

*Le opere di Giorgio Vasari con nuove note e commenti di Gaetano Milanesi*, I-IX, Sansoni, Firenze 1878-1885

## **1880**

Gaetano Canzano Avarna, *Cenni storici sulla nobiltà sorrentina*, Tipografia Editrice, Sant'Agnello 1880

Carmine Russo, *Cenni storici dell'antica chiesa e dell'immagine di Santa Maria di Galatea per un sacerdote di Mortora*, Stabilimento Tipografico Lanciano e C., Napoli 1880

## **1881**

Bartolomeo Capasso, *Appunti per la storia delle arti in Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», VI, 1881, pp. 531-542

## **1883**

Carlo Brancia, *Tavole genealogiche dei Brancia*, Tipografia A. Trani, Napoli 1883

## **1883-1891**

Gaetano Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie*



*napoletane*, I-VI, Tipografia della Reale Accademia delle Scienze, Napoli, 1883-1891

**1884**

Nicola Barone, *Le cedole della Tesoreria Aragonesa dell'ASN dal 1460 al 1540*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», IX, 1884, pp. 5-205, 248-261

**1886**

Gaetano Filangieri, *Nuovi documenti intorno la famiglia, le case e le vicende di Lucrezia d'Alagno*, in «Archivio storico per le province napoletane», XI, 1886, pp. 65-125

*Della città di Stabia, della chiesa stabiana e de' suoi vescovi. Opera postuma di mons. F. Pio Tommaso Militante*, a cura di Giacinto Maria d'Avitaya Rapicano, I-II, Pe' tipi di Saverio Giordano Napoli 1836

**1887**

Luigi Mansi, *Ravello sacro-monumentale*, con la pressa tipografica Zini di Milano, Ravello 1887

**1890**

Errico Talamo, *Monografia della città di Positano dalla sua origine sino al presente*, Stabilimento Tipografico di L. De Bonis, Napoli 1890

**1893**

Gaetano Caporale, *Ricerche archeologiche, topografiche e bibliografiche su la Diocesi di Acerra*, Stabilimento Tipografico Nicola Jovene & Co., Napoli 1893

Giovan Battista D'Addosio, *Origini, vicende storiche e progressi della Real Casa dell'Annunziata di Napoli*, pei tipi di Antonio Cons, Napoli, 1883

Ludovico De La Ville Sur-Yllon, *La chiesa di Santa Barbara in Castelnuovo*, in

«Napoli Nobilissima», s. I, II, 1893, pp. 70-74, 118-122, 170-173

Sabino Loffredo, *Storia della città di Barletta con corredo di documenti*, I-II, Vecchi, Trani 1893

#### **1896**

Giovanni M. Diamare, *La chiesa di Sessa e la SS. Eucaristia*, Tipografia Artigianelli, Napoli 1896

*Diario di Annibale Caccavello, scultore napoletano del XVI secolo*, a cura di Antonio Filangieri di Candida, presso L. Pierro Tip.-Edit., Napoli 1896

#### **1897**

Fabio Colonna di Stigliano, *La strada di Chiaia*, in «Napoli Nobilissima», s. I, VI, 1897, pp. 146-147

Cornelius von Fabriczy, *Toscanische und oberitalienische Künstler in Diensten der Aragonesen*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XX, 1897, pp. 85-120

#### **1898**

Eustachio Rogadeo di Torrequadra, *L'arte in tribunale nel secolo XV*, in «Napoli Nobilissima», s. I, VII, 1898, pp. 160-163

#### **1899**

Cornelius von Fabriczy, *Der Triumphbogen Alfonsos I. am Castel Nuovo zu Neapel*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XX, 1899, pp. 1-30, 125-158

#### **1900**

Giuseppe Ceci, *La chiesa del convento di Santa Caterina a Formello*, in «Napoli Nobilissima», s. I, IX, 1900, pp. 50-51, 67-70

Idem, *Una famiglia di architetti napoletani del Rinascimento. I Mormanno*, in «Napoli Nobilissima», s. I, IX, 1900, pp. 167-172, 182-185

#### **1901**

Giuseppe Cosenza, *Opere d'arte del circondario di Castellammare di Stabia*, in «Napoli Nobilissima», s. I, X, 1901, pp. 145-148, 167-170, 183-188

#### **1903**

Gaetano Parascandolo, *Notizie autentiche sulla famiglia di Giovan Battista della Porta*, Officina tipo-litografica E. Paperi, Napoli 1903

#### **1905**

Ettore Bernich, *Il monumento di Giovannello de Cuncto nella chiesa di Santa Maria a Caponapoli e il suo architetto*, in «Napoli Nobilissima», s. I, XIV, 1905, pp. 52-53

Lisetta Ciaccio, *Copie di un'opera perduta di Donatello in Roma*, in «L'Arte», VIII, 1905, pp. 375-381

Cornelius von Fabriczy, *Pietro di Martino da Milano in Ragusa*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXVIII, 1905, p. 192

#### **1906**

Ettore Bernich, *Statue e frammenti architettonici della prima epoca aragonese*, in «Napoli Nobilissima», s. I, XV, 1906, p. 8

Giuseppe Ceci, *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo*, in «Napoli Nobilissima», s. I, XV, 1906, pp. 158-159

Manfredi Fasulo, *La penisola sorrentina*, Premiato Stabilimento Tipografico cav. Gennaro Maria Priore, Napoli 1906

#### **1907**

Giuseppe Ceci, *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo. Nuovi documenti. I. Architetti – II. Scultori*, Ditta tipografica editrice Vecchi e C., Trani 1907

Giovanni M. Diamare, *Memorie critico-storiche della chiesa di Sessa Aurunca*, Tipografia Artigianelli, Napoli 1907

Luigi Severini, *Altavilla Irpina: monografia storica*, Tipo-litografia Pergola, Avellino 1907

### **1909**

Antonio Muñoz, *Studii sulla scultura napoletana del Rinascimento. I. Tommaso Malvito da Como e suo figlio Giovan Tommaso*, nel «Bollettino d'Arte», III, 1909, pp. 54-73, 82-101

### **1910**

Arduino Colasanti, *Opere d'arte ignote o poco note. Barletta – Cattedrale, Viterbo – Chiesa di San Sisto, Bologna – Real Pinacoteca*, in «Bollettino d'Arte», s. IV, 1910, pp. 184-192

### **1916**

Felice Toraldo, *Di un ciborio nella Cattedrale di Tropea*, in «Arte e storia», s. VI, 1, 1916, pp. 13-15

### **1923**

Francesco Scandone, *I Cavaniglia, conti di Troia e Montella, dalla metà del secolo XV alla fine del secolo XVI*, in «Archivio storico per le province napoletane», XLVIII (n. s., IX), 1923, pp. 136-218

### **1925**

Aurelia Fragliassi, *Guida storica del Maschio Angioino*, Tipografia La Moderna, Napoli 1925

Fausto Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Riccardo Ricciardi, Napoli 1925

#### **1926-1927**

Cirillo Caterino *Storia della Minoritica Provincia Napoletana di San Pietro ad Aram*, I-III, Premiato Stabilimento Tipografico N. Jovene, Napoli 1926-1927

#### **1926**

Aurelia Fragliassi, *Castelnuovo (Maschio Angioino) – Guida e cenni storici*, Napoli 1926

#### **1927**

*Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Seemann, Leipzig 1927

Tommaso Laudando, *La cattedrale di Casertavecchia. Memorie e osservazioni*, Caserta 1927

#### **1929-1930**

Ildelfonso Schuster, *Liber sacramentorum. Note storiche e liturgiche sul messale romano*, I-IV, Casa editrice Marinetti, Roma 1929-1930

#### **1929**

Luigi de Gennaro, *Vico Equense ed i suoi villaggi: storia e folklore. Studi e ricerche*, presso Luigi Lubrano, Napoli 1929

Giuseppe De Bottis, *Un ricordo marmoreo dell'epoca del Rinascimento in onore dell'Eucarestia nella prima chiesa di Capua antica*, in *Il primo congresso eucaristico dell'Archidiocesi di Capua*, 8-13 maggio 1929, Tipografia Cons e di Lauro, Napoli 1929

#### **1930**

Giuseppe Molinaro, *Santa Maria delle Grazie Maggiore detta Bottizzelli*, Tipografia

Unione, Napoli 1930

Carmine Tiso, *San Nicola Manfredi. Notizie storiche della parrocchia e del paese*, Stabilimento tipografico De Martini, Napoli 1930

### 1932

Eric Robert Maclagan, Margaret Helen Longhurst, *Catalogue of Italian Sculpture*, I-II, Published under the authority of the Board of Education, London 1932

### 1933

Felice Genta, *La Basilica di S. Pietro ad Aram ed una visita dell' "Associazione per la Tutela de' Monumenti e del Paesaggio di Napoli": guida descrittiva storico ed artistica*, Off. Tip. "La Reclame", Napoli 1933

Ulrich Middeldorf, *Eine Zeichnung von Andrea Sansovino in München*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», n.s., X, 1933, pp. 139-146.

### 1934

Giuseppe Ceci, *Nella chiesa di Monteoliveto*, in «Rassegna storica napoletana», s. II, 1934, 3, pp. 205-212

Riccardo Filangieri, *Castel Nuovo, reggia angioina e aragonese di Napoli*, E.P.S.A. Editrice Politecnica, Napoli 1934

Lamberto Solimene, *La chiesa di Santa Maria delle Grazie Maggiore a Caponapoli*, per i tipi dello Stabilimento N. Jovene, Napoli 1934

### 1937

Wilhelm Reinhold Valentiner, *A Madonna statuette by Domenico Gagini*, in «Art in America and elsewhere», XV, 1937 pp. 104-117

Wilhelm Reinhold Valentiner, *Andrea dell'Aquila painter and sculptor*, in «The Art

Bullettin», XIX, 1937, pp. 509-511

### **1938**

Riccardo Filangieri di Candida, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXIV, 1938, pp. 336-339

### **1940**

Joseph Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Herder & Co., Freiburg im Breisgau 1940

Francesco Di Domenico, *Il coro d'inverno nella cattedrale. (Per la storia e per l'arte)*, in «Bollettino ecclesiastico», 2, 1940, pp. 276-280

### **1941**

Bernardino Di Dario, *Notizie storiche della città e diocesi di Caiazzo*, G. Carabba editore, Lanciano 1941

Pietro Pirri, *Il Duomo di Amalfi e il Chiostro del Paradiso*, Scuola Tipografica Don Luigi Guanella, Roma 1941

Armando Schiavo, *Monumenti della costa di Amalfi*, Rizzoli & C. Milano, Roma 1941

### **1943**

J. Ernesto Martinez Fernando, *Privilegios otorgados por el Emperador Carlos V en el Reino de Nápoles*, Barcellona 1943

### **1944**

Giuseppe Barberio, *Le confraternite del Santissimo Sacramento prima del 1539: saggio storico*, Tipografia Aer, Veduggio 1944

### **1946**

Giuseppe Barbiero, *L'origine delle confraternite del Santissimo Sacramento in Italia*, in *Studia Eucaristica DCC anni a condito festo Santissimi Corporis Christi: 1246-1946*, De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen 1946, pp. 187-215

#### **1949**

Mario Righetti, *Manuale di storia liturgica*, I-IV, Ancora, Milano 1945-1959

#### **1950**

*Sculture lignee della Campania*, catalogo della mostra a cura di Ferdinando Bologna e Raffaello Causa, Stabilimento Tipografico Montanino, Napoli 1950

#### **1951**

Ottavio Morisani, *Il monumento Piscicelli nel Duomo di Salerno*, in «Bollettino di Storia dell'Arte», I, 1951, pp. 37-41

#### **1952**

Susanna D'Ambrosio e Adalgisa Plastino, *Chiesa di Monteoliveto (Sant'Anna dei Lombardi)*, L'Arte Tipografica, Napoli 1952

#### **1955**

Otto Kurz, *A Group of Florentine Drawings for an Altar*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVIII, 1955, pp. 35-53

#### **1956-1962**

Giovanni Mongelli, *Abbazia di Montevergine. Regesto delle pergamene*, I-VII, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1956-1962

#### **1956**

Michele Cassandro, *Barletta nella storia e nell'arte*, Tipografia Rizzi e Del Re, Barletta 1956

#### **1958**



Ottavio Morisani, *La letteratura artistica a Napoli tra il '400 ed il '600*, F. Fiorentino, Napoli 1958

#### **1959**

*Relazione dello stato della Chiesa Metropolitana formata a tenore degli ordinamenti di sua eminenza il signor cardinale Spinelli arcivescovo, nell'istruzione per la visita, a' 20 settembre 1741*, in Franco Strazzullo, *Saggi storici sul Duomo di Napoli*, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, Napoli 1959, pp. 135-209

#### **1960**

Helmut R. Leppien, *Die neapolitanische Skulptur des späteren Quattrocento. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades einer Hohen Philosophischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen*, 1960

#### **1961**

Antonio Sartori, *Documenti riguardanti Donatello e il suo altare di Padova*, in «Il Santo. Rivista antoniana di storia, dottrina, arte», n. s., I, 1961, pp. 37-99

#### **1962**

Ulrich Middeldorf, *Un rame inciso del Quattrocento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II, De Luca editore, Roma 1962, pp. 273-289

#### **1963**

Hans Caspary, *Tabernacoli quattrocenteschi meno noti*, in «Antichità viva», II, 6, 1963, pp. 39-47

Franco Strazzullo, *Documenti sull'attività napoletana dello scultore milanese Pietro De Martino (1453-1473)*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», s. III, II, 1963, pp. 325-341

#### **1964**

Hans Caspary, *Ancora sui tabernacoli eucaristici del Quattrocento*, in «Antichità

viva», III, 1964, 5, pp. 25-35

Hans Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion* (Diss. München, 1964), München 1964

John Pope-Hennessy, Ronald Lightbown, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum*, I-III, Her Majesty's Stationery Office, London 1964

### **1965-1971**

Giovanni Mongelli, *Storia di Montevergine e della Congregazione Verginiana*, I-VI, Amministrazione Provinciale, Avellino 1965-1971

### **1965**

Hans Caspary, *Kult und Aufbewahrung der Eucharistie in Italien vor dem Tridentinum*, in «Archiv für Liturgiewissenschaft», IX/1, 1965, pp. 102-130

Attilio della Porta, *Cava sacra*, Arti Grafiche ditta E. Di Mauro, Cava dei Tirreni, 1965

Giovanni Celoro Parascandolo, *Castellammare di Stabia*, Tipografia Antonio Cortese, Napoli 1965

Franco Strazzullo, *Il Cardinale Oliviero Carafa mecenate del Rinascimento*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n. s., XIV, 1965, pp. 139-160

### **1966**

*Il Museo Horne a Firenze*, a cura di Filippo Rossi, Electa, Milano 1966

Giovanni Mongelli, *Montevergine nel Cinquecento*, in «Samnium», 1-2, 1966, pp. 48-67

## **1967**

Arnaldo Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, I-II, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1967

## **1969**

Colin Eisler, *The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy*, in «The Art Bulletin», LI, 1969, pp. 107-118, 233-246

Christian von Holst, *Domenico Ghirlandaio: l'altare maggiore di Santa Maria Novella a Firenze ricostruito*, in «Antichità viva», VIII, 1969, 3, pp. 36-41

## **1970-1971**

*Il centro antico di Napoli. Restauro artistico e piano di intervento*, a cura di Roberto Pane, I-III, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1970-1971

## **1970**

Francesco Negri Arnoldi, *Scultura italiana al Victoria and Albert Museum II*, in «Commentari», XXI, 1970, pp.

## **1971**

Roberto Pane, *Il tabernacolo donatelliano in Santa Maria del Carmine*, in «Napoli Nobilissima», s. III, X, 1971, pp.77-87

## **1972**

Roberto Di Stefano, *Tommaso Malvito architetto: struttura e forma nel Succorpo del Duomo di Napoli*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Napoli, Napoli 1972, pp. 275-288

## **1973**

Anna Barricelli, *Strada de' marmorari «L'Annunciata» angioina e aragonese*, 2, in «Critica d'arte», XXXVIII, n.s., 129, 1973, pp. 57-76

## 1974

Mario D'Onofrio, *Cattedrale di Casertavecchia*, Editalia, Roma 1974

## 1975

*Antologia poetica di umanisti meridionali*, a cura di Antonio Altamura, Francesco Sbordone, Emilia Sevidio, Società Editrice Napoletana, Napoli 1975

Roberto Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, I-II, Edizioni di Comunità, Milano 1975-77

## 1976

Francesco Abbate, *Il sodalizio tra Annibale Caccavello e Gian Domenico D'Auria e un'ipotesi per Salvatore Caccavello*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», s. III, VI, 1976, pp. 129-145

Andrea Carraturo, *Ricerche storico-topografiche della città e territorio della Cava*, tomo II, Di Mauro Editore, Cava dei Tirreni 1976

Nicola Maria Laudisio, *Sinossi della Diocesi di Policastro*, ed. a cura di G. Galeazzo Visconti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1976

*Visioni di Ravello*, a cura di Giuseppe Imperato, per i tipi della Grafica Jannone, Salerno 1976

## 1977

Francesco Abbate, *Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvito*, in «Prospettiva», 8, gennaio 1977, pp. 48-53

Pasquale Anselmo Paribello, *La Famiglia Francescana a Castellammare di Stabia*, Oasi S. Francesco, Castellammare di Stabia 1977

Alessandro Parronchi, *Tabernacolo brunelleschiano*, in «Prospettiva», 11, ottobre

1977, pp. 55-56

Anne Markham Schulz, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*, Princeton University Press, Princeton 1977

George Weise, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento. Revisioni critiche, confronti ed attribuzioni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1977

### **1978**

Doris Carl, *Der Fina-Altar von Benedetto da Maiano in der Collegiata zu San Gimignano. Zu seiner Datierung und Rekonstruktion*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXII, 1978, pp. 265-286

### **1979**

Erwin Maurice Cope, *The Venetian chapel of the Sacrament in the sixteenth century: a study in the iconography of the early Counter-Reformation* (Ph. D. diss., University of Chicago, 1965), New York/London 1979

Otto Nußbaum, *Die Aufbewahrung der Eucharistie*, Hanstein, Bonn 1979

### **1980**

Stella Casiello, Anna Maria Di Stefano, *Santa Maria Capua Vetere: architettura e ambiente urbano*, Editoriale Scientifica S.r.l., Napoli 1980

Hanno-Walter Kruft, *Antonello Gagini und seine Söhne*, Bruckmann, München 1980

Alessandro Parronchi, *Un tabernacolo brunelleschiano*, in *Filippo Brunelleschi: la sua opera e il suo tempo*, I, Centro Di, Firenze 1980, pp. 239-256

### **1981-2004**

*Storia del Vallo di Diano*, I-IV, Laveglia, Salerno 1981-2004

## 1981

Francesco Abbate, *Le sculture del Succorpo di san Gennaro e i rapporti Napoli-Roma tra Quattro-Cinquecento*, in «Bollettino d'arte», s. VI, XI, 1981, pp. 89-108

Eve Borsook, *Cults and Imagery at Sant'Ambrogio in Florence*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXV, 1981, pp. 147-202

Vittorio Bracco, *La storia di Petina*, Pietro Laveglia editore, Salerno 1981

*Fondi e la Signoria dei Caetani*, catalogo della mostra a cura di Francesco Negri Arnoldi, Amalia Pacia e Sandra Vasco Rocca, De Luca Editore, Roma 1981

Joselita Raspi Serra, *L'architettura degli ordini mendicanti nel Principato Salernitano*, in «Mélanges de l'Ecole Française de Rome – Moyen Age-Temps Modernes», XCIII, 1981, pp. 605-681

*Umanesimo e primo Rinascimento in Santa Maria del Popolo*, catalogo della mostra a cura di Roberto Cannatà, Anna Cavallaro e Claudio Strinati, De Luca Editore, Roma 1981

## 1982

Pietro Ebner, *Chiesa, baroni e popolo nel Cilento*, I-II, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1982

Francesco Gargiulo, *Mugnano di Napoli fra storia e tradizione*, Editrice Ferraro, Napoli 1982

*Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, I-III, a cura di Alfonso Leone e Giovanni Vitolo, Laveglia Editore, Salerno 1982

*L'archivio storico comunale 1513-1946*, a cura di Giuseppe D'Angelo, Maria Di Maio e Antonella Di Martino, Tipografia De Martino, Castellammare di Stabia

(Napoli) 1982

Nuccia Barone Pugliese, *La cripta Ferrillo nel Duomo di Acerenza*, in «Napoli Nobilissima», s. III, XXI, 1982, pp. 168-182

### **1983-1989**

Antonio Sartori, *Archivio Sartori, Documenti di storia e arte francescana*, a cura di G. Luisetto, I-IV, Biblioteca Antoniana-Basilica del Santo, Padova 1983-1989

### **1983**

Giuseppe Chiusano, *La cronista conzana. Manoscritto inedito del 1691*, Grafiche Fratelli Pannisco, Calitri (Avellino) 1983

Isabella Di Resta, *Capua medioevale: la città dal IX al XIII secolo e l'architettura dell'età longobarda*, Liguori Editore, Napoli 1983

Antonio Illibato, *Il Liber Visitationis di Francesco Carafa nella Diocesi di Napoli (1542-1543)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1983

*Il Quattrocento a Viterbo. Viterbo*, catalogo della mostra a cura di Roberto Cannatà e Claudio Strinati, De Luca Editore, Roma 1983, pp. 351-358

Raffaele Oliviero, *S. Maria a Pugliano. Guida storico e artistica*, Edizioni Pro Ercolano, Ercolano 1983

Giuseppe Primicerio, *La città di Maiori dalle origini ai tempi odierni*, Tipografia Oliva, Napoli 1983

### **1984**

Francesco Abbate, *Appunti su Pietro da Milano scultore e la colonia lombarda a Napoli*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, XXVI, 1984, pp. 73-84

Gaetana Cantone, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Edizione Banco di Napoli, Napoli 1984

Antonio Delfino, *Documenti su scultori napoletani del XVI secolo*, in «Antologia di belle arti», 21-22, 1984, pp. 47-52

*Sant'Agata dei Goti*, a cura di Francesco Abbate e Isabella Di Resta, Editori Laterza, Bari 1984

### **1985**

*Di S. Biase e di Maratea. Discorso storico libri due scritti dal molto rev. confessore missionario napoletano e rettore curato, e cappellano della maggiore, madrice Chiesa parrocchiale e real Cappella di S. Biase del Comune di Maratea diocesi di Cassano, l'anno 1835*, a cura di Carmine Iannini, Istituto Geografico Editoriale Italiano, Napoli 1985

Gennaro Aspreno Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, a cura di Nicola Spinosa, Società Editrice Napoletana, Napoli 1985

Filena Patroni Griffi, *Il testamento di Marino Tomacelli ambasciatore aragonese a Firenze*, in «Napoli Nobilissima», s. III, XXIV, 1985, pp. 120-127

### **1986**

Hans Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Nuova Alfa Edizioni, Bologna 1986

Andrea Carraturo, *Lo "stato attuale" della città (1784)*, a cura di Salvatore Milano, Avagliano Editore, Cava dei Tirreni 1986

Michele Del Verme, *Origine e storia di: Ogliastro Cilento, Eredita e Finocchito, Cicerale e Monte*, Tip. Caridi, Capaccio Scalo 1986



Diana Norman, *The Succorpo in the Cathedral of Naples: "Emperess of all Chapels"*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», IL, 1986, pp. 323-355

Marinella Pomarici, *Acerra storia di un insediamento campano*, JN, Napoli 1986

## **1987**

Roberto Paolo Ciardi, Claudio Casini e Lucia Tongiorgi Tomasi, *Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, Cassa di Risparmio di Pisa, Pisa 1987

## **1988**

*Appunti e documenti per la storia del territorio di Sicignano degli Alburni*, a cura di Carmine Carlone e Francesco Mottola, Edizioni Studi Storici Meridionali, Altavilla Silentina 1988

Francesco Caglioti, *Paolo Romano, Mino da Fiesole e il tabernacolo di San Lorenzo in Dàmaso*, in «Prospettiva», 53-56, aprile 1988 – gennaio 1989, pp. 245-255

Nicola Franciosa, *La basilica di Santa Trofimenia ex cattedrale di Minori*, in *La Costa di Amalfi nel secolo XVIII. Incontro promosso dal Centro di Cultura e Storia Amalfitana (Amalfi 6-8 dicembre 1985)*, a cura di Franca Assante, II, Presso la sede del Centro, Amalfi 1988, pp. 1047-1063

## **1989**

Carmine Giarla, *San Martino di Serre – Il tabernacolo dell'arciprete*, in «Agire», XVII, 34, 1989, p. 10

*Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza ai BAAAS di Salerno e Avellino, Electa, Napoli 1989

*Momenti di storia in Irpinia, attraverso trenta opere recuperate nella Diocesi di Avellino*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Muollo, De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1989

Gennaro Toscano, *Sculture del Quattro e Cinquecento a Nola: la committenza Orsini*, in «Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale», IV, 1989, pp. 17-121

Giuliana Vitale, *Il culto di san Gennaro a Napoli in età aragonese: una rilettura delle fonti*, in «Campania sacra», XX, 1989, pp. 239-267

## 1990

Gaetana Cantone, *La distrutta chiesa di San Sebastiano a Napoli e le sue vicende architettoniche*, in «Palladio», V, 1990, pp. 45-62

Doris Carl, *Il ciborio di Benedetto da Maiano nella cappella maggiore di San Domenico a Siena: un contributo al problema dei cibori quattrocenteschi con un excursus per la storia architettonica della chiesa*, in «Rivista d'arte», XLII, 1990, pp. 3-73

*Castel Nuovo. Il Museo Civico*, a cura Pierluigi Leone De Castris, Elio de Rosa editore, Napoli 1990

*Codice Diplomatico Barlettano*, a cura di Salvatore Santeramo e Carlo Ettore Borgia, VIII (1552-1558), Biblioteca comunale "Sabino Loffredo", Barletta 1990

*Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza ai BAAAS di Salerno e Avellino, Napoli 1990

Pasquale Di Fronzo, *La Chiesa Madre di "S. Maria del Popolo" di Torella e un inventario del secolo XVII*, in «Civiltà Altirpina», n.s., 2, 1990, pp. 15-19

Creighton Gilbert, *Saint Antonin de Florence et l'art. Théologie pastorale, administration et commande d'œuvres*, in «Revue de l'art», XC, 1990, pp. 9-20

Pasquale Anselmo Paribello, *Convento-Oasi «S. Francesco» di Quisisana*, Convento «S. Francesco», Castellammare di Stabia, 1990

Fiorenza Scalia, *Contributo all'Angelico. Nuovi documenti per il Ciborio di San Domenico di Fiesole*, in «Critica d'arte», LV, 1990, 2-3, pp. 34-40

## 1991

Giuseppe Arduino, *Maestro Bartolo da Petina. Un artista non tanto ignoto*, in «Agire», XIX, 34, settembre 1991, p. 13

Claudio Bernardi, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Vita e Pensiero, Milano 1991

Francesco Caglioti, *Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignao: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica*, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXVII, 1991, pp. 19-86

Doris Carl, *Der Hochaltar des Benedetto da Maiano für die Collegiata von San Gimignano. Ein Beitrag zum Problem des Sakramentsaltäre des Quattrocento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXV, 1991, pp. 21-60

Isabella Di Resta, *Sull'attività napoletana di Giovanni Donadio detto il Mormando*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico. Storia cultura progetto [Università di Reggio Calabria]», I, 1991, pp. 11-22

Pasquale Ferraiuolo, *La chiesa sorrentina e i suoi pastori*, Venerabile Congregazione dei Servi di Maria, Sorrento 1991

Pio Francesco Pistilli, *Una problematica "Annunciazione" tardoquattrocentesca nel Museo Diocesano di Squillace*, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXV, 1991, 113-120

## 1992

Francesco Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Donzelli Editore, Roma 1992

*Capua Museo Diocesano: la Cappella del Corpo di Cristo. Testimonianze di fede e d'arte dal Tardo-antico all'Ottocento*, A.C.M., Torre del Greco 1992

Roberto Paolo Ciardi, *Sacrali Marmi. Preliminari per un'indagine sugli arredi liturgici in pietra tra Quattro e Cinquecento*, in *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, catalogo della mostra a cura di Roberto Paolo Ciardi e Severina Russo, Giunti, Firenze 1992, pp. 12-23, 164-165

Carmine Giarla, *Artisti tra gli Alburni nel Cinquecento*, in «Il Postiglione», IV, 5, giugno 1992, pp. 40-57

*La Cattedrale di Sorrento*, a cura di Antonino Cuomo e Pasquale Ferraiuolo, Eidos Nicola Longobardi Editore, Castellammare di Stabia 1992

Fabio Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito e l'altare di Giovanni Miroballo a Castellammare di Stabia*, in «Studi di storia dell'arte», 3, 1992, pp. 257-278

### **1993**

Giovanni Salimbene, *Ricognizione epigrafica a Buccino (dall'anno 1304 all'anno 1986)*, Giannini Editore, Napoli 1993

### **1994-1996**

Ludocivo Zanotti, *Regesti Celestini, Digestum scripturam Coelestinae congregationis*, I-VI, nella Sede della Deputazione, L'Aquila 1994-1996

### **1994**

*Angeli fiamme lucide fulgori ardenti [...]*, catalogo della mostra a cura di Vega de Martini, Centro Di, Firenze 1994

Generoso Conforti, *Serre e il suo territorio (note storiche e di toponomastica)*, Centro di cultura e studi storici Alburnus, Castelvita 1994

Giuseppe D'Angelo, *I luoghi della memoria*, Eidos, Castellammare di Stabia (Napoli) 1994

Nicandro Gnarra, Giovanni Parente, *Duomo e borgo antico di Casertavecchia*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1994

Bruno Mussari, Giuseppina Scamardi, *Sculptori toscani a Cosenza tra XVI e XVII secolo*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico, Università degli Studi di Reggio Calabria», IV, 8, 1994, pp. 169-180

Anna Padoa Rizzo, *Luca della Robbia e Verrocchio. Un nuovo documento e una nuova interpretazione iconografica del tabernacolo di Peretola*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVIII, 1994, pp. 48-68

Giulio Pane e Angerio Filangieri, *Capua: architettura e arte. Catalogo delle opere*, I-II, Capuanova, Capua 1994

Johannes Röhl, *Giovanni Dalmata*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms am Rhein 1994

## **1995**

Yonni Ascher, *The Tomb of Caterina della Ratta and the Iconography of the Reclining Reader in Renaissance Sepulchral Art*, «Source», XIV, 2, 1995, pp. 11-18

Giovanni Di Capua, *La chiesa parrocchiale di San Giorgio a Postiglione*, in «Il Postiglione», VII, 8, giugno 1995, pp. 129-140

Roberto Di Stefano, *La chiesa di Sant'Angelo a Nilo e il Seggio di Nido*, in «Napoli Nobilissima», s. III, IV, 1995, pp. 12-21

*Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca*, a cura di Vittorio Casale, Edizioni Libreria Colacchi, L'Aquila 1995

Riccardo Naldi, *Giovanni da Nola e Girolamo Santacroce in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli*, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXXX, 1995, pp. 95-61

## **1996**

Doris Carl, *New documents for Antonio Rossellino's altar in the S. Anna dei Lombardi, Naples*, in «The Burlington Magazine», CXXXVIII, 1996, pp. 318-320

*Nola e il suo territorio dalla fine del medio evo al XVII secolo. Momenti di storia culturale e artistica*, a cura di T. R. Toscano, Castellammare di Stabia (Napoli) 1996

Fabio Speranza, *Nella cerchia napoletana di Bartolomé Ordóñez: considerazioni su Giovan Giacomo da Brescia*, in «Studi di storia dell'arte», 7, 1996, pp. 99-164

## **1997-1999**

Leonardo Avella, *Fototeca Nolana*, I-XI, Istituto Grafico Editoriale Italiano, 1997-1999

## **1997**

Francesco Caglioti, *Sui primi tempi romani D'Andrea Bregno: un progetto per il cardinale camerlengo Alvise Trevisan e un San Michele arcangelo per il cardinale Juan De Carvajal*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLI, 1997 (1998), pp. 213-254

Gioacchino Francesco D'Andrea, *S. Pietro ad Aram. Luogo privilegiato dello Spirito della Città di Napoli*, Francesco Giannini & Figli, Napoli 1997,

Arturo Didier, *Diano città antica e nobile: documenti per la storia di Teggiano*, Istituto Anselmi, Teggiano 1997

Gennaro Granata, *La Chiesa Matrice di Cassano Irpino*, Edizioni Dragonetti, Montella (Avellino) 1997

Gabriele Monaco, *Miano nella Campania Felice*, Laurenziana, Napoli 1997

Lello Moscia, *Aversa tra vie, piazze e chiese. Note di storia e di arte*, L.E.R., Marigliano (Napoli) 1997

Riccardo Naldi, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Electa Napoli, Napoli 1997

*Napoli Sacra. Guida alle chiese della città*, 15° itinerario, Elio de Rosa editore, Napoli 1997

*Rinascimento a Napoli. Il restauro del San Michele di S. Angelo a Nilo. Napoli 20 maggio-2giugno 1997, Chiesa di Sant'Angelo a Nilo*, a cura di Lucia Arbace, E. Albano tipografo di Napoli, Napoli 1997

Antonio Trombetta, *Vico Equense e il suo territorio*, La Monastica, Casamari 1997

## **1998**

Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, II. *Il Sud angioino e aragonese*, Donzelli Editore, Napoli 1998

Francesco Caglioti, *Su Isaia da Pisa. Due "Angeli reggicandelabro" in Santa Sabina all'Aventino e l'altare eucaristico del Cardinal d'Estouteville per Santa Maria Maggiore*, in «Prospettiva», 89-90, gennaio-aprile 1998, pp. 125-160

Generoso Conforti, *L'apprezzo di Postiglione del 1759*, in «Il Postiglione», X, 11, giugno 1998, pp. 65-92

*Insedimenti verginiani in Irpinia. Il Goletto, Montevergine, Loreto*, a cura di

Vincenzo Pacelli, Di Mauro Editore, Cava dei Tirreni 1988

Caterina Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Electa, Milano 1998

Massimo Rosi, *Santa Maria Stella Maris*, Giannini, Napoli 1998

## 1999

Andrew Butterfield e Caroline Elam, *Desiderio da Settignano's Tabernacle of the Sacrament*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIII, 1999, pp. 333-357

Caroline Atrid Bruzelius, "A torchling procession of one". *Le chœur de Santa Maria Maggiore de Barletta*, in «Revue de l'Art», 125, 1999, pp. 9-19

Sible De Blaauw, *Private Tomb and Public Altar: The Origins of the Mausoleum Choir in Rome in Memory & Oblivion*, Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art (Amsterdam 1996), a cura di Wessel Reinink – Jeroen Stumpel, Dordrecht 1999, pp. 475-482

Francesco Caglioti, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, in «Prospettiva» 91-92, luglio-ottobre 1998 (1999), pp. 70-90

*La chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci in Napoli. Cenni storici e di arte*, a cura di Maria Rosario, Digital Color Press, Napoli 1999

Serena Pini, *Un Angelico sotto inchiesta: vicissitudini e pertinenze del Tabernacolo Stroganoff*, in «Antichità viva», LXII, 1999, 2, pp. 30-43

Pasquale Vanacore, *San Renato di Sorrento. Tra leggenda e storia, documenti e testimonianze*, Longobardi editore, Napoli 1999



## 2000

Francesco Aceto, *Un'opera "ritrovata" di Pacio Bertini: il sepolcro di Sanciaa di Maiorca a Napoli e la questione dell'usus pauper*, in «Prospettiva», 100, ottobre 2000, pp. 75-87

Nicola Bellofatto, *Torella dei Lombardi. Ricerche e studi storici*, De Angelis Editore, Avellino 2000

Francesco Caglioti, *Benedetto da Maiano a Philadelphia: un terzo "Spirittello" per l'Altare Correale di Napoli*, in *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali. Siena, Università degli Studi, dicembre 1998 – Napoli, Università degli Studi «Federico II», febbraio 1999 – Pisa, Scuola Normale Superiore, maggio 1999*, a cura di F. Caglioti, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, V, 2000, *Quaderni 1-2*, pp. 117-134

Pasquale Di Fronzo, *Torella dei Lombardi. Profilo storico*, De Angelis Editore, Avellino 2000

Renata Novak Klemenčič, *La prima opera documentata di Pietro da Milano*, in «Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna», V, 2000, 8, pp. 5-11

*La Basilica di San Pietro in Vaticano*, I-IV a cura di Antonio Pinelli, Franco Cosimo Panini Editore, Modena 2000

## 2001

Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, III. *Il Cinquecento*, Donzelli Editore, Roma 2001

Francesca Amirante, *La scultura del '500 in Terra di Lavoro*, tesi di dottorato, Seconda Università degli Studi di Napoli, relatrice prof.ssa Alessandra Periccioli Saggese, a. 2001

Anna Grelle Iusco, *Arte in Basilicata*, ristampa anastatica dell'edizione del 1981, con *Note di aggiornamento di Anna Grelle e Saòvatore Iusco*, De Luca, Roma 2001

Roberto Middione, *Museo Nazionale di San Martino. Le raccolte di scultura*, Electa, Napoli 2001

Renato Russo, *Santa Maria Maggiore la Cattedrale di Barletta. Profilo storico-architettonico*, Rotas, Bari 2001

## **2002**

Francesco Abbate, *Tardogotico e Rinascimento in Basilicata*, La Bauta, Matera 2002

Francesco Caglioti, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento: le arti nella storia*, a cura di Simonetta Valtieri, Gangemi, Roma 2002, pp. 979-1042

Carlo Ebanista, *Inediti elementi di arredo scultoreo altomedievale da Sorrento*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», LXX, 2001 (2002), pp. 269-306

*Guida al Museo Diocesano di Nola*, Conferenza Episcopale Campana, Napoli 2002

Riccardo Naldi, *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Electa Napoli, Napoli 2002

Gerardo Pecci, *Un'opera d'arte rinascimentale a Serre. Il tabernacolo eucaristico nella chiesa di San Martino Vescovo*, in «Il Postiglione», XIV, 15, 2002, pp. 49-80

## **2003**

Luigi Avino, *Gli inventari napoleonici delle opere d'arte nel salernitano*, DEA Editori, Baronissi (Salerno) 2003

Luigi Busti, *La parrocchia di San Biagio in Mugnano di Napoli. Guida storica e religiosa*, Tipografia A&S, Mugnano di Napoli 2003

Bernardo de Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di Fiorella Sricchia Santoro e Andrea Zezza, Paparo Edizioni, Napoli 2003-2008

Thomas Pöpper, "...una certa opera di marmo che vulgare se chiama tabernaculo". Zu zwei identifizierten römischen Sakramentstabernakeln: nebst einem Exkurs zu Andrea Bregno, Giovanni de Larigo und den Fenster-Aedikulen des Palazzo Raffaele Riario (La Cancelleria) in Rom, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XLV, 2003, pp. 39-63

Maria Russo, *L'ex conservatorio di Santa Rosa di Conca dei Marini*, in «Rassegna del centro di cultura e storia amalfitana», n.s., 25, 2003 (2004), pp. 71-141

Fabio Speranza, *Un tabernacolo della bottega di Andrea Ferrucci a Castellammare di Stabia*, in «Studi di storia dell'arte», 14, 2003, pp. 109-120

Giusy Zevolini, *Il tabernacolo di Isaia da Pisa per la chiesa della SS. Trinità di Viterbo: un'aggiunta ed una proposta di ricomposizione*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 26, 2003, 149-158

## **2004**

Antonio Braca, *Vicende artistiche fra Napoli e la costa d'Amalfi in età moderna*, presso la Sede del Centro, Amalfi 2004

Caroline Astrid Bruzelius, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia meridionale. 1266-1343*, Viella, Roma 2004

Francesco Caglioti, *Due Virtù marmoree del primo Cinquecento napoletano emigrate a Lawrence, Kansas: i Carafa di Santa Severina e lo scultore Cesare Quaranta per San Domenico Maggiore*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen

Institutes in Florenz», 48, 2004 (2005), pp. 333-358

Francesco Caglioti, *Un 'Profeta' vaticano d'Isaia da Pisa attribuito ad Arnolfo di Cambio (Firenze, Palazzo Mozzi-Bardini)*, in «Prospettiva», 113-114, gennaio-aprile 2004, pp. 60-72

*La Basilica di Santa Restituta*, a cura di Ugo Dovere, Federico Motta Editore, Napoli 2004

*Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2004

Salvatore Milano, *San Pietro a Siepi. Guida alla chiesa e al Museo*, 2004  
[consultabile *on-line* nel sito [www.sanpietrodicava.altervista.org](http://www.sanpietrodicava.altervista.org)]

*Musei Diocesani della Campania*, a cura di Ugo Dovere, Federico Motta Editore, Milano 2004

*Visibile latente. Il patrimonio artistico dell'antica diocesi di Policastro*, catalogo della mostra a cura di Francesco Abbate, Donzelli editore, Roma 2004

## **2005**

Roberto Bartalini, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2005

Emanuele Catone, *La famiglia d'Alemagna. Una casata nobile della Buccino medievale*, Carlone Editore, Salerno 2005

Angelo Raffaele Celentano, *La chiesa di S. Maria di Positano*, De Rosa, Maiori (Salerno) 2005

Rita Mavelli, *“Episodi” di cultura rinascimentale in Puglia. I tabernacoli eucaristici di Lucera e Gravina*, in *Interventi sulla “questione meridionale”*, a cura di Francesco Abbate, Donzelli, Roma 2005, pp. 71-76

Gerardo Pecci, *Tra scultura e devozione. Alcuni tabernacoli eucaristici rinascimentali nel salernitano*, in «Italy vision», III, 1, 2005, pp.112-121

*Pio II e le arti. La riscoperta dell’antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di Alessandro Angelini, Silvana Editoriale, Siena 2005

*San Lorenzo Maggiore: guida al museo e al complesso*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2005

## **2006**

Sible de Blaauw, *Innovazioni nello spazio di culto fra basso Medioevo e Cinquecento: la perdita dell’orientamento liturgico e la liberazione della navata, Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVII secolo*. Atti delle giornate di studio, Kunsthistorisches Institut in Florenza, 27-28 marzo 2003, a cura di Jörg Stabenow, Marsilio, Venezia 2006, pp. 25-51, 390-395 figg. 7-17

Francesco Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVII secolo*. Atti delle giornate di studio, Kunsthistorisches Institut in Florenza, 27-28 marzo 2003, a cura di Jörg Stabenow, Marsilio, Venezia 2006, pp. 53-89, 397-407 figg. 18-38

Christoph Jobst, *Liturgia e culto dell’Eucarestia nel programma spaziale della chiesa. I tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell’epoca intorno al Concilio di Trento*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVII secolo*. Atti delle giornate di studio, Kunsthistorisches Institut in Florenza, 27-28 marzo 2003, a cura di

Jörg Stabenow, Marsilio, Venezia 2006, pp. 91-126

## **2007**

Giulia Cantabene, *La committenza di una famiglia spagnola in Alta Irpinia: i Cavaniglia a Bagnoli Irpino, Cassano e Montella*, in *L'architettura di età aragonese nell'Italia Centro-Meridionale: verso la costruzione di un sistema informativo territoriale documentario iconografico*, a cura di Cesare Cundari, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Ingegneria, Dipartimento RADAAR, Aracne, Roma 2007, pp. 135-142

Carlo Ebanista, *Tra Nola e Cimitile: alla ricerca della prima cattedrale*, in «Rassegna storica salernitana», n. s., XXIV/1, 2007, pp. 25-119

Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giovan Domenico d'Auria. *Sculture 'ritrovate' tra Napoli e Terra di Lavoro 1545-1565*, a cura di Riccardo Naldi, Electa Napoli, Napoli 2007

Tiziana Iazeolla, *Bartholomeus III de Capua comes Altaevillae*, in *L'architettura di età aragonese nell'Italia centro-meridionale*, a cura di Cesare Cundari, I-IX, Edizioni Kappa, Roma 2007, pp. 149-177

*La Madonna di Pugliano. Il restauro e il santuario*, Nicola Longobardi Editore, Castellammare di Stabia (Napoli) 2007

## **2008-2009**

Pierluigi Leone de Castris, *Domenico Gagini a Cava dei Tirreni*, in «Confronto», 12-13, 2008-2009, pp. 64-75

Valentina Durante, *"Lavamini, mundi estote". Per una storia dei lavabi del XVI e XVII secolo nella città antica di Napoli*, tesi di laurea in Storia dell'arte moderna, relatore Francesco Caglioti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 2008/2009

## 2008

Marco Campigli, *Silvio Cosini e Michelangelo. II. Oltre la Sagrestia Nuova*, in «Nuovi Studi», 14, 2008, pp. 69-90

Pietro Di Lorenzo, *Gli strumenti musicali nelle opere d'arte in Terra di Lavoro: il primo Rinascimento*, nella «Rivista di Terra di Lavoro – Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta», III, 2, 2008, pp. 23-38

Gabriele Donati, *Andrea di Francesco Guardi (1405 c. - 1476)*, tesi di perfezionamento, Scuola Normale Superiore di Pisa, relatore prof. Massimo Ferretti, a.a. 2008

Mario Gaglione, *Sancia d'Aragona-Maiorca tra impegno di governo e «attivismo» francescano*, in «Studi storici», 4, 2008, pp. 932-984

Lucia Giorgi, *Residenze dei vescovi di Caserta ed interventi barocchi nella Cattedrale*, in «Rivista di Terra di Lavoro – Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta», III, 1, 2008, pp. 21-49

*Il Monastero della Concezione, Pergamene (1431-1692) e Platea (1836)*, a cura di Imma Ascione e Gianrufo Sparano, Archivio di Stato di Caserta, Opere Pie Riunite di Caiazzo, Caserta 2008

*Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di fede e arte*, a cura di Pierluigi Leone de Castris, Elio de Rosa editore, Napoli 2008

Riccardo Naldi, *Due Virtù, e qualche notizia, di Jacopo della Pila*, in *Percorsi di conoscenza e tutela: studi in onore di Michele D'Elia*, a cura di Francesco Abbate, Paparo Edizioni, Pozzuoli 2008, pp. 111-126

Gerardo Pecci, *Marmi gentili e devozione. Il tabernacolo eucaristico di Postiglione*, Edizioni ARCI Postiglione, 2008

## 2009

Francesco Caglioti e Luigi Hyerace, *Antonello Gagini e le tombe Carafa di Castelvetro*, in *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, a cura di Alessandra Anselmi, Gangemi editore, Roma 2009, pp. 337-385

*Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2009

Thomas Pöpper, *Le opere di Andrea Bregno ed alcune opere di altri scultori*, in *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani e Maria Richiello, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2009, pp. 225-255

Raffaele Ruggiero, *La chiesa del Real Monastero dei Santi Pietro e Sebastiano*, nella Sede del Liceo, Napoli 2009

Achim Timmermann, *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270-1600*, Brepols Publishers, Turnhout (Belgium) 2009

## 2010

Emilia Alfinito, *La produzione scultorea in epoca rinascimentale nella città di Teggiano e nel Vallo di Diano*, in *Diano e l'assedio del 1497*, a cura di Carmine Carlone, Laveglia & Carlone, Battipaglia (Salerno) 2010, pp. 139-155

Marco Ambrogi, *La chiesa di San Pietro e il Museo Diocesano di Teggiano*, Cooperativa Paràdhosis, Teggiano 2010

Marco Ambrogi, *La città delle cinquanta chiese. Itinerario tra la storia e l'arte del patrimonio religioso di Teggiano*, Cooperativa Paràdhosis, Teggiano 2010

Antonio Braca, *Fondazione e patrimonio artistico del convento della SS. Pietà di Teggiano fra XV e XVI secolo*, in *Diano e l'assedio del 1497*, a cura di Carmine



Carlone, Laveglia & Carlone, Battipaglia (Salerno) 2010, pp. 157-174

Patrizia Capitanio, *Tabernacoli a parete di epoca rinascimentale. Un percorso artistico nella diocesi di Faenza – Modigliana*, Carta bianca Editore, Faenza 2010

Paola Coniglio, *Giovanni Domenico d'Auria, Annibale Caccavello e l'"Apostolato" dell'Annunziata di Napoli*, in «Prospettiva», 139-140, luglio-ottobre 2010, pp. 137-150

Monica De Marco, *Dal primo Rinascimento all'ultima Maniera. Marmi del Cinquecento nella provincia di Reggio Calabria*, Esperide, Lamezia Terme 2010

Anna Grimaldi, *La decorazione del Duomo di Aversa in età moderna. Storia di una committenza tra aristocrazia e clero*, Luciano Editore, Napoli 2010

*Il Duomo di Sorrento*, a cura di Roberto Middione, Arte'm, Napoli 2010

*La chiesa di San Marco ai Marini. Arte e territorio nei casali di Cava de' Tirreni*, a cura di Riccardo Naldi, Arte'm, Napoli 2010

Mario Panarello, *Artisti della tarda maniera nel vicereame di Napoli. Mastri scultori, marmorari e architetti*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2010

Rossana Sicilia, *Un Consiglio di spada e di toga. Il Collaterale napoletano dal 1443 al 1542*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2010

## **2011**

Angelamaria Aceto, *La Cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli (1514-1517) e il problema della sua attribuzione*, in «Bollettino d'arte», s. VII, 95, 2011, pp. 47-80

Angelo Ambrosi, *Osservazioni sulla pianta del coro della Chiesa di Santa Maria Maggiore a Barletta*, in *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a cura di Luisa Derosa, Clara Gelao, Claudio Grenzi Editore, Foggia 2011, pp. 153-165

Francesco Caglioti, *Girolamo Santacroce [...], Saint John the Baptist and Saint Benedict [...]*, in *The Alana collection, Newark, Delaware, USA, vol. II: Italian Paintings and Sculptures from the fourteenth to sixteenth century*, edited by Miklós Boskovits, Centro Di, Florence 2011, pp. 247-256 n. 36

Cosma Capomaccio, *La basilica cattedrale di Sessa Aurunca*, Sessa Aurunca 2011

Paola D'Agostino, *Cosimo Fanzago scultore*, Paparo Edizioni, Napoli 2011

Antonella Dentamaro, *Ricerche su Jacopo della Pila e i suoi committenti*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Napoli "Federico II", relatore prof. Francesco Caglioti, a.a. 2010-2011

*Fondazione Salvatore Romano. Guida alla visita del museo*, a cura di Serena Pini, Edizioni Polistampa, Firenze 2011

*Musei vivi, nuovi tesori per Napoli. Acquisizioni 2001-2010*, a cura di Fernanda Capobianco, Arte'm, Napoli 2011

Maria Alasia Lombardo di Cumia, *La topografia artistica del Duomo di Napoli. Dalla fondazione angioina alla 'riforma' settecentesca del cardinale Giuseppe Spinelli*, Paparo Edizioni, Napoli 2011

Francesco M. Petillo, *Atti, fatti e notizie su Cicciano e la sua gente*, Associazione Proloco Cicciano, Cicciano (Napoli) 2011

**2012**

*Capolavori della Terra di Mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco*, catalogo della mostra a cura di Antonella Cucciniello, Arte'm, Napoli 2012

Paola D'Alconzo, Maria Tamajo Contarini, *Il recupero di una testimonianza preunitaria per la conoscenza e la tutela del patrimonio storico-artistico napoletano dopo l'unità: le carte di Giuseppe d'Ancora*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CXXX, 2012, pp. 273-296.

Domenico Capolongo, *Storia di una Commenda Magistrale Gerosolimitana: Cicciano (secolo XIII-XIX)*, Circolo Culturale B. G. Duns Scotto, Roccarainola 2012

Renata Novak Klemenčič, *Pietro di Martino: da Milano a Dubrovnik e Napoli. La diffusione e i cambiamenti del Gotico Internazionale*, in *Art and architecture around 1400*, a cura di Marjeta Ciglencečki e Polona Vidmar, Maribor 2012, pp. 219-225

*La Basilica di Santa Restituta a Napoli e il suo arredo medievale*, Giorgia Corso, Alessio Cuccaro, Claudia D'Alberto Edizioni ZiP, Pescara 2012

## **2013**

*Bulla Sennetis Episcopo Casertano. Diocesi di Caserta 1113-2013*, atti della Giornata di studi per il 900° anniversario della Bolla di Senne, a cura di Domenico Caiazza e Pietro di Lorenzo, Manita Creative, Dragoni (Caserta) 2013

Rosa Carafa, *Artisti regnicoli in provincia di Salerno: annotazioni per una produzione scultorea tra la fine del Quattrocento e il Cinquecento*, in *Cinquantacinque racconti per i Dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro Studi sull'attività artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali", Rubdettino Editore, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2013, pp. 63-94

Stefano De Mieri, *«Il tutto fatto per mano di due eccellentissimi scultori detti Scilla e Giannotto, milanesi»: precisazioni sui sepolcri di Troiano e Giovan Vincenzo Spinelli*, in *Cinquantacinque racconti per i Dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a

cura del Centro Studi sull'attività artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali", Rubdettino Editore, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2013, pp. 159-182

Pietro Di Lorenzo *Sculture rinascimentali in pietra tra Capua e Caserta: inediti e aggiunte*, in «Rinascimento Meridionale», IV, 2013, pp. 13-34

Gabriele Fattorini, *Andrea Sansovino*, Temi, Trento 2013

*Il Museo Diocesano di Salerno*, a cura di Maura Picciau, Arte'm, Napoli 2013

*La Cattedrale di Acerra*, a cura di Giovanni Barrella, Iniziative Editoriali, Quarto (Napoli) 2013

*La cripta di san Felice vescovo e martire nell'insula episcopalis di Nola*, Folder, Marigliano 2013

Mario Panarello, *Sull'attività di Cesare Quaranta: considerazioni e nuove proposte attributive in periodo di rinnovamento della cultura rinascimentale calabrese*, in *Cinquantacinque racconti per i Dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro Studi sull'attività artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali", Rubdettino Editore, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2013, pp. 95-112.

**ALBUM  
FOTOGRAFICO**

### *Referenze fotografiche*

Soprintendenza per i Beni Architettonici ed il Paesaggio e per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico di Napoli e Provincia: 33, 35, 60, 90, 91, 97, 165, 166, 195.

Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Caserta e Benevento: 12, 24, 25, 40, 41, 69, 82, 172, 173, 178, 180, 208, 209, 210, 228, 229, 230.

Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Salerno e Avellino: 34, 123, 124, 139, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 256, 272, 273, 315.

Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici della Basilicata: 17, 19, 199, 200, 201, 205.

Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici della Calabria: 77, 191.

Soprintendenza per i Beni Storico Artistici ed Etnoantropologici del Lazio: 78.

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Liguria: 10, 57.

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Puglia: 13, 234.

Soprintendenza per il Polo Museale Napoletano: 14, 22, 30, 46, 47, 62, 83, 86, 87, 98, 99, 136, 237, 285, 297, 314.

Diocesi di Capua: 323.

Diocesi di Sessa Aurunca: 159, 160.

Diocesi di Teano-Calvi: 322.

Diocesi di Teggiano-Policastro: 7, 250, 251, 252, 253, 255, 321.

Giovanni Iannone, Avellino (l'utilizzo delle immagini mi è stato concesso dalla Provincia di Avellino, ente promotore della campagna fotografica): 72, 74, 302, 304, 306, 308, 310.

Gerardo Pecci, Eboli: 211, 212, 213, 244.

Francesco Tanasi, Napoli: 266, 267, 268.

Lucio Terracciano, Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Napoli "Federico II": 88, 89, 94, 101, 106, 181, 182, 183, 184, 189.

Tutte le altre immagini appartengono all'archivio dell'autrice e a quelli di altri privati studiosi.

### *Fonti iconografiche*

Marco Ambrogi, *La chiesa di San Pietro e il Museo Diocesano di Teggiano*, Cooperativa Paràdhosis, Teggiano 2010: 254.

Leonardo Avella, *Fototeca Nolana*, VII, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1998: 32.

Andrew Butterfield e Caroline Elam, *Desiderio da Settignano's Tabernacle of the Sacrament*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIII, 1999, pp. 333-357: 1.

Giovanni da Nola, *Annibale Caccavello, Giovan Domenico d'Auria. Sculture 'ritrovate' tra Napoli e Terra di Lavoro 1545-1565*, a cura di Riccardo Naldi, Electa Napoli, Napoli 2007: 301.

Margrit Lisner, Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» L, 1997, pp. 207-274: 170-171.

Riccardo Naldi, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Electa Napoli, Napoli 1997: 215.

Riccardo Naldi, *Andrea Ferrucci. Marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Electa Napoli, Napoli 2002: 152, 219, 220.

Roberto Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, II, Edizioni di Comunità, Milano 1977: 8, 11, 132.

Gerardo Pecci, *Marmi gentili e devozione. Il tabernacolo eucaristico di Postiglione*, Edizioni ARCI Postiglione, 2008: 214, 215, 217, 218.

*Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Silvana Editoriale, Siena 2005 : 3,4, 121.

Thomas Pöpper, "...una certa opera di marmo che vulgare se chiama tabernaculo". Zu zwei identifizierten römischen Sakramentstabernakeln: nebst einem Exkurs zu Andrea Bregno, Giovanni de Larigo und den Fenster-Aedikulen des Palazzo Raffaele Riario (La Cancelleria) in Rom, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XLV, 2003, pp. 39-63: 116, 117, 120.

Caterina Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Electa, Milano 1998: 58.

### *Avvertenze*

Al fine di rendere più immediato il confronto visivo tra le opere e mettere in risalto le affinità stilistiche o tipologiche che le legano, l'ordine con cui vengono presentate le immagini segue solo in parte la scansione cronologica del *Catalogo delle opere*.



1. Desiderio da Settignano, Altare eucaristico, Firenze, chiesa di San Lorenzo.



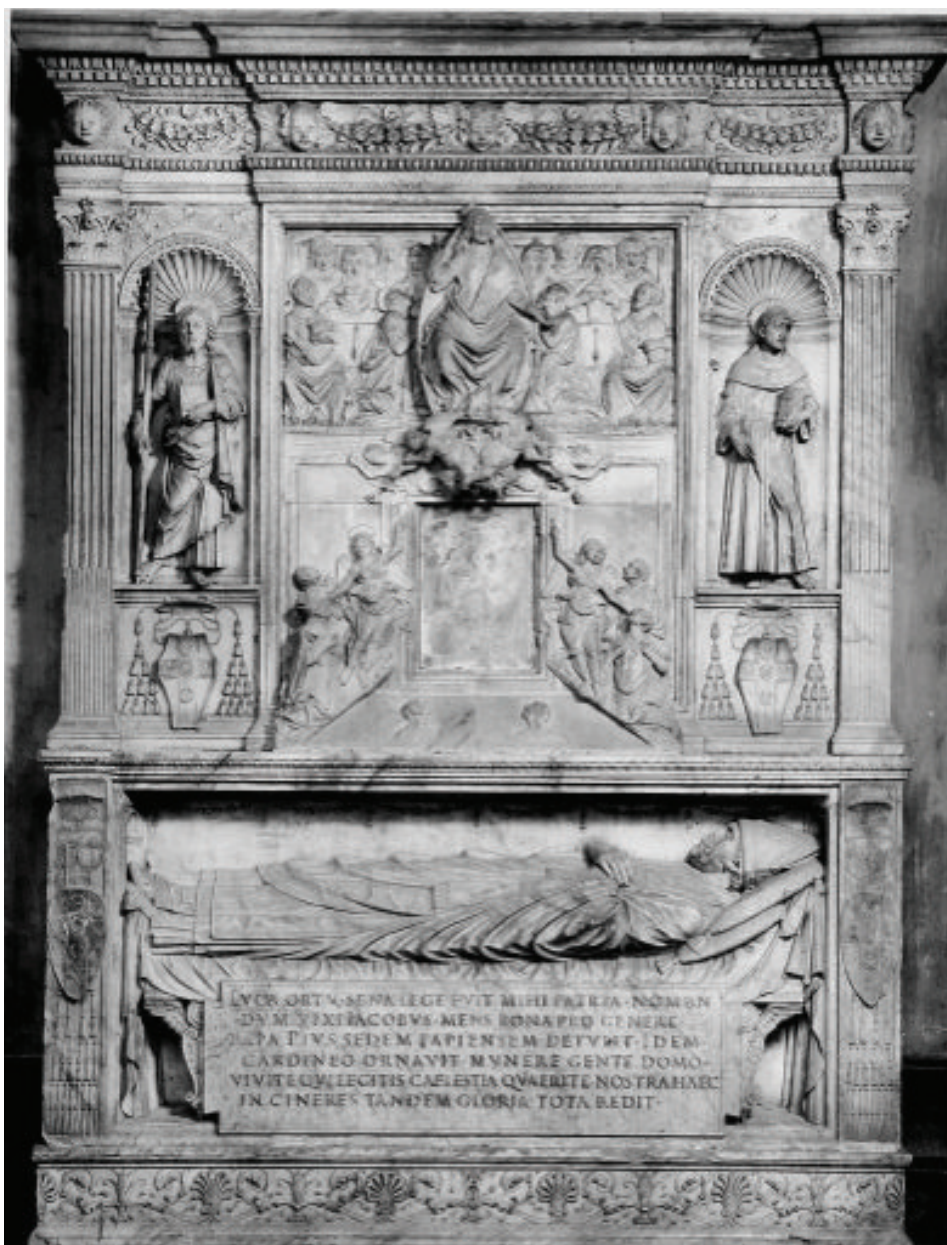


2. Antonio Rossellino, Altare Piccolomini, Napoli, chiesa di Santa Maria di Monteoliveto.

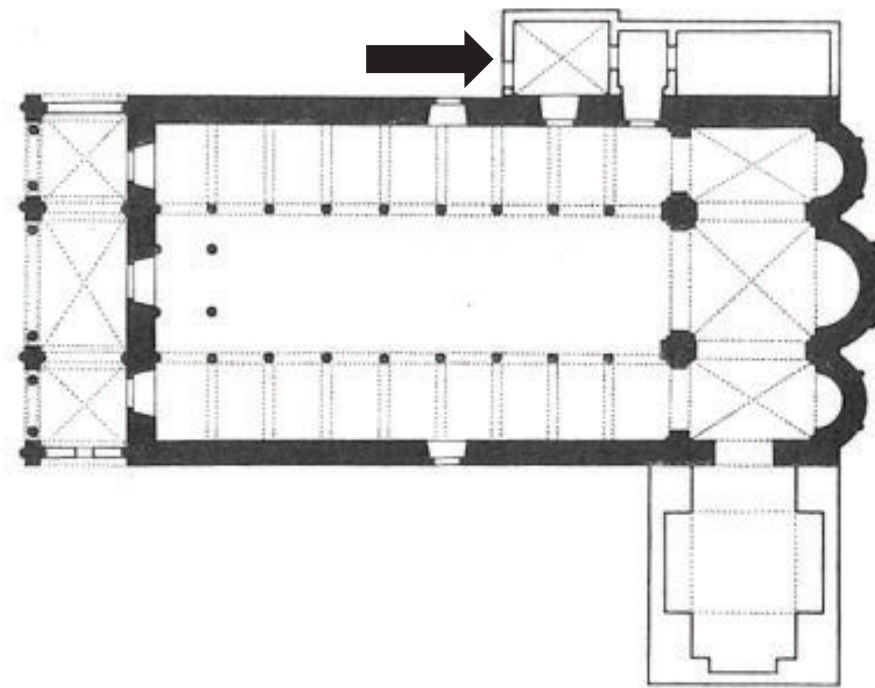


3. Andrea Bregno e bottega, Monumento funebre di Costanza Ammannati, Roma, convento di Sant'Agostino.





4. Andrea Bregno e Mino da Fiesole, Monumento funebre del cardinale Jacopo Ammannati Piccolomini, Roma, convento di Sant'Agostino.



5. Sessa Aurunca, cattedrale dei Santi Pietro e Paolo.

6. Scultore del XV secolo, Sangue di Cristo e il vescovo Jacopo Martini, Sessa Aurunca, cattedrale dei Santi Pietro e Paolo.



7. Bottega di Andrea Guardi (?), Tabernacolo eucaristico, Santa Marina, Museo Diocesano di Policastro Bussentino.





8. Andrea Guardi, Madonna, Bambino, angeli e il vescovo Carlo Fellapane, Santa Marina, chiesa di Santa Maria Assunta.



9. Scultori napoletani, Cappella Miroballo, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.



10. Pietro di Martino, Tabernacolo eucaristico, Palmaro, chiesa di Santa Maria Assunta a Prà.

11. Pietro di Martino, Giustizia, Napoli, Castel Nuovo, Arco di re Alfonso il Magnanimo.

12. Pietro di Martino, Monumento funebre di Giovannella Stendardo, particolare, Arienzo, chiesa di Sant'Agostino.





13. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Lucera, cattedrale di Santa Maria Assunta.



14. Scultore napoletano, Cappella Miroballo, particolare, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.

15. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Lucera, cattedrale di Santa Maria Assunta.



16. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, San Nicola Manfredi, chiesa di San Nicola di Bari.





17. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Tropea, cattedrale di Santa Maria della Romania.



18. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, San Nicola Manfredi, chiesa di San Nicola di Bari.



19. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Tropea, cattedrale di Santa Maria della Romania.





20. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Napoli, Museo dell'Opera di San Lorenzo Maggiore.



21. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico (retro), Napoli, Museo dell'Opera di San Lorenzo Maggiore.



22. Scultore napoletano, Cappella Miroballo, particolare, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.

23. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Napoli, Museo dell'Opera di San Lorenzo Maggiore.



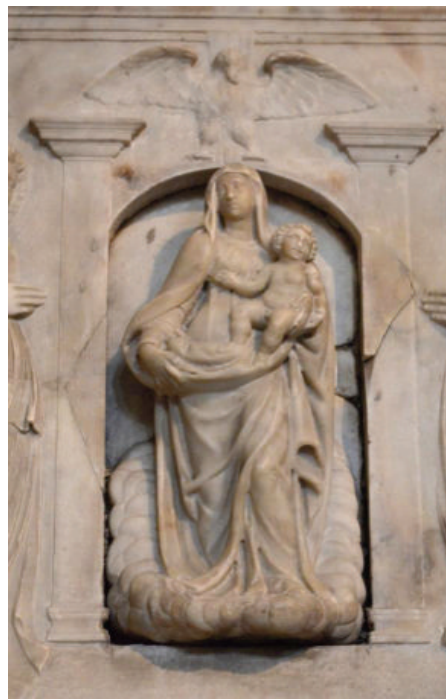


24. Scultore napoletano, Lunetta con Padre Eterno benedicente, Castelfranco in Miscano, chiesa di San Giovanni Battista.

25. Scultore napoletano, Corpo e Sangue di Cristo, Castelfranco in Miscano, chiesa di San Giovanni Battista.



26. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Napoli, chiesa di Santa Restituta.



27. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Napoli, chiesa di Santa Restituta.

28. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Napoli, chiesa di Santa Restituta.

29. Scultore napoletano di tardo Cinquecento, Madonna col Bambino, particolare del tabernacolo eucaristico, Napoli, chiesa di Santa Restituta.





30. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Napoli, chiesa di Santa Restituta. Fotografia del 1969 c.

31. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico e veduta del vestibolo di San Giovanni in Fonte, Napoli, chiesa di Santa Restituta.



32. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Cicciano, chiesa di San Pietro Apostolo.



33. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Cicciano, chiesa di San Pietro Apostolo.



34. Scultore napoletano, Lunetta con Padre Eterno benedicente, Amalfi, Museo Diocesano della Basilica del Crocifisso.





35. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Sorrento, cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo. Fotografia del 1993.



36. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo.



37. Scultore napoletano, Mostra di portale, Sorrento, cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo.





38. Scultore napoletano, mostra di portale, particolare, Sorrento, cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo.

39. Scultore napoletano, tabernacolo eucaristico, particolare, Sorrento, cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo.



40. Jacopo della Pila, Tabernacolo eucaristico, Caiazzo, Cappella della Santissima Concezione.



41. Jacopo della Pila, Tabernacolo eucaristico, particolare, Caiazzo, Cappella della Santissima Concezione.

42. Jacopo della Pila, Monumento funebre dell'arcivescovo Niccolò Piscicelli, particolare, Salerno, cattedrale di San Matteo.





43. Bottega di Jacopo della Pila, Lunetta con Padre Eterno benedicente entro lunetta, Napoli, Convitto Nazionale Liceo "Vittorio Emanuele II".

44. Jacopo della Pila, Lunetta con Vergine annunciata, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



45. Jacopo della Pila, Lunetta con Vergine annunciata, particolare, Napoli, Museo Nazionale di San Martino.

46. Jacopo della Pila, Monumento funebre di Diomede Carafa, particolare, Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.

47. Jacopo della Pila, Monumento funebre di Tommaso Brancaccio, particolare, Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.



48. Scultore lombardo, Pilastrino con San Pietro e profeta, Londra, Victoria & Albert Museum. Già Napoli, chiesa dei Santi Pietro e Sebastiano.

49. Scultore lombardo, Pilastrino con San Sebastiano e profeta, Londra, Victoria & Albert Museum. Già Napoli, chiesa dei Santi Pietro e Sebastiano.





50. Jacopo della Pila, Tabernacolo eucaristico, Napoli, Castel Nuovo, Cappella Palatina.



51. Jacopo della Pila, San Pietro, particolare del tabernacolo eucaristico, Napoli, Castel Nuovo, Cappella Palatina.



52. Jacopo della Pila, Sant'Andrea, particolare del tabernacolo eucaristico, Napoli, Castel Nuovo, Cappella Palatina.





53. Jacopo della Pila, San Paolo, particolare del tabernacolo eucaristico, Napoli, Castel Nuovo, Cappella Palatina.



54. Jacopo della Pila, San Giacomo Maggiore, particolare del tabernacolo eucaristico, Napoli, Castel Nuovo, Cappella Palatina.



55. Jacopo della Pila, Tabernacolo eucaristico, particolare, Napoli, Castel Nuovo, Cappella Palatina.

56. Jacopo della Pila, *Ultima cena*, particolare del tabernacolo eucaristico, Napoli, Castel Nuovo, Cappella Palatina.



57. Domenico Gagini e aiuti, Ancona della Madonna bianca, Portovenere, chiesa di San Lorenzo.





58. Domenico Gagini e aiuti, Ancona della Madonna bianca, particolare, Portovenere, chiesa di San Lorenzo.

59. Jacopo della Pila, Tabernacolo eucaristico, particolare, Napoli, chiesa di Santa Maria di Monteoliveto.



60. Altare maggiore (tergo), Napoli, Santa Maria di Monteoliveto.



61. Jacopo della Pila, Tabernacolo eucaristico, Napoli, chiesa di Santa Maria di Monteoliveto.





62. Jacopo della Pila e aiuti, Tabernacolo eucaristico, Vico Equense, chiesa della Santissima Annunziata. Fotografia del 1977.



63. Jacopo della Pila e aiuti, Tabernacolo eucaristico, Vico Equense, chiesa della Santissima Annunziata



64. Maestranze napoletane, Monumento funebre del vescovo Paolo Regio, Vico Equense, chiesa della Santissima Annunziata.

65. Maestranze napoletane e Jacopo della Pila, Monumento funebre del vescovo Paolo Regio, particolare, Vico Equense, chiesa della Santissima Annunziata.





66. Jacopo della Pila, Tabernacolo eucaristico, particolare, Napoli, chiesa di Santa Maria di Monteoliveto.

67. Collaboratore di Jacopo della Pila, Tabernacolo eucaristico, particolare, Vico Equense, chiesa della Santissima Annunziata.



68. Jacopo della Pila, Monumento funebre di Paolo Regio, particolare, Napoli, Vico Equense, chiesa della Santissima Annunziata.

69. Jacopo della Pila, Tabernacolo eucaristico, particolare, Caiazzo, Cappella della Santissima Concezione.

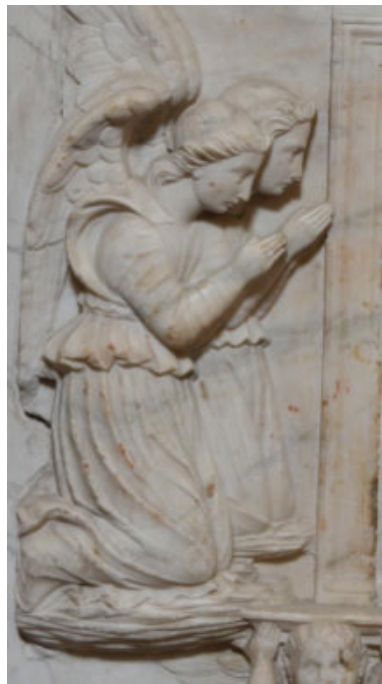
70. Jacopo della Pila, Monumento funebre di Paolo Regio, particolare, Vico Equense, chiesa della Santissima Annunziata.

71. Jacopo della Pila, Monumento funebre di Diego Cavaniglia, particolare, Montella, chiesa di San Francesco a Folloni.



72. Bottega di Jacopo della Pila, Tabernacolo eucaristico, Atripalda, chiesa di Sant'Ippolito.





73. Jacopo della Pila, Tabernacolo eucaristico, particolare, Napoli, Castel Nuovo, Cappella Palatina.

74. Bottega di Jacopo della Pila, Tabernacolo eucaristico, particolare, Atripalda, chiesa di Sant'Ippolito.

75. Jacopo della Pila, Tabernacolo eucaristico, particolare, Napoli, chiesa di Santa Maria di Monteoliveto.

76. Jacopo della Pila e aiuti, Tabernacolo eucaristico, particolare, Vico Equense, chiesa della Santissima Annunziata



77. Bottega di Tommaso Malvito, Tabernacolo eucaristico, Squillace, cattedrale di Santa Maria Assunta.



78. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Campodimele, chiesa di San Michele Arcangelo.



79. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Caserta Vecchia, cattedrale di San Michele Arcangelo.

80. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Caserta Vecchia, cattedrale di San Michele Arcangelo.





81. Scultore napoletano e scultore romano (?), Altare del Salvatore, Capua, chiesa di San Domenico.





82. Scultore romano (?), Pilastrino con angelo adorante, Capua, Museo Diocesano.



83. Scultore romano (?), Altare del Salvatore, particolare, Capua, chiesa di San Domenico.



84. Scultore romano (?), Altare del Salvatore, particolare, Capua, chiesa di San Domenico.

85. Isaia da Pisa, Tabernacolo eucaristico, Chicago, Art Institute. Già Roma, chiesa di Santa Maria Maggiore.



86-87. Scultore napoletano, Altare del Salvatore, particolari, Capua, chiesa di San Domenico.





88. Scultori napoletani, Lavabo da sagrestia, Napoli, chiesa di Sant'Angelo a Nilo.



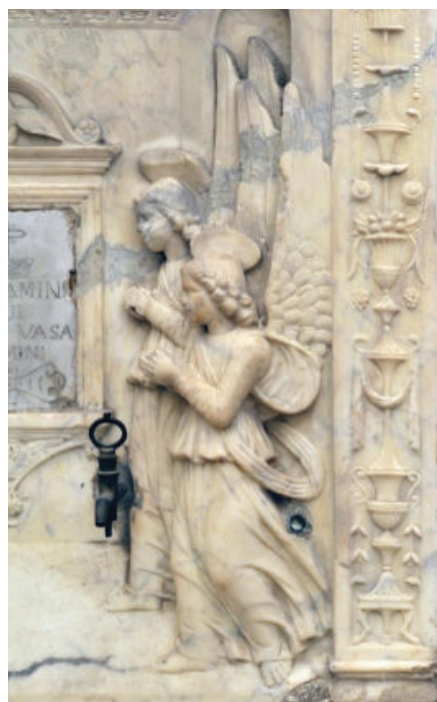
89. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico (adattato a lavabo da sagrestia), Napoli, chiesa di Sant'Angelo a Nilo.



90. Scultore napoletano, *Ancona eucaristica*, Nola, cattedrale della Beata Vergine Assunta e dei Santi Felice e Paolino, Succorpo di San Felice. Fotografia del 1987.

91. Scultore napoletano, *Ancona eucaristica*, particolare, Nola, cattedrale della Beata Vergine Assunta e dei Santi Felice e Paolino, Succorpo di San Felice. Fotografia del 1987.





92. Scultore napoletano, Cappella Miroballo, particolare, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.

93. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, particolare, Nola, cattedrale della Beata Vergine Assunta e dei Santi Felice e Paolino, Succorpo di San Felice.

94. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Napoli, chiesa di Sant'Angelo a Nilo.





95. Scultore napoletano, San Michele Arcangelo, Napoli, Museo dell'Opera di San Lorenzo Maggiore.

96. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, particolare, Nola, cattedrale della Beata Vergine Assunta e dei Santi Felice e Paolino, Succorpo di San Felice.



97. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Acerra, cattedrale di Santa Maria Assunta.



98. Tommaso Malvito, Monumento funebre di Antonio d'Alessandro e Maddalena Riccio, particolare, Napoli, chiesa di Santa Maria di Monteoliveto.

99. Tommaso Malvito, Monumento funebre di Mariano d'Alagno e Lucrezia Orsini, particolare, Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.





100. Napoli, chiesa di Santa Caterina a Formiello, Altare maggiore (tergo).



101. Cerchia di Tommaso Malvito, Tabernacolo eucaristico, Napoli, chiesa di Santa Caterina a Formiello.



102. Bottega di Tommaso Malvito e marmoraro del XVIII secolo, Tabernacolo eucaristico, Sorrento, chiesa di Santa Maria del Carmine.





103. Bottega di Tommaso Malvito, Tabernacolo eucaristico, Sorrento, chiesa di Santa Maria del Carmine.





104. Napoli, chiesa di San Pietro ad Aram, Cappella del Sacro Cuore di Gesù.



105. Cerchia di Tommaso Malvito, Tabernacolo eucaristico, Napoli, chiesa di San Pietro ad Aram.



106. Cerchia di Tommaso Malvito, Tabernacolo eucaristico, particolare, Napoli, chiesa di Santa Caterina a Formiello.

107. Bottega di Tommaso Malvito, Tabernacolo eucaristico, particolare, Sorrento, chiesa di Santa Maria del Carmine.

108. Cerchia di Tommaso Malvito, Tabernacolo eucaristico, particolare, Napoli, chiesa di San Pietro ad Aram.



109-110. Tommaso Malvito, San Michele Arcangelo, Napoli, Museo Civico di Castel Nuovo.





111. Napoli, chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci, Altare maggiore (tergo).

112-113. Scultore della cerchia di Giovan Giacomo da Brescia, mezzecolonne (particolari), Napoli, chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci.



114. Scultore della cerchia di Andrea Bregno, Tabernacolo eucaristico, Napoli, chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci.



115. Scultore della cerchia di Andrea Bregno, Tabernacolo eucaristico, particolare, Napoli, chiesa di Santa Maria degli Angeli alle Croci.





116. Andrea Bregno e Giovanni de Larigo, Tabernacolo eucaristico, Roma, chiesa di Santa Maria in Monserrato. Già Roma, chiesa di San Giacomo degli Spagnoli.



117. Andrea Bregno e Giovanni de Larigo, Tabernacolo eucaristico, Berlino, Bode Museum. Già Roma, chiesa di Santa Maria del Popolo (?).



118. Bottega di Andrea Bregno, Tabernacolo eucaristico, Roma, chiesa dei Quattro Santi Coronati.



119. Scultore della cerchia di Andrea Bregno, Tabernacolo eucaristico, particolare, Napoli, Santa Maria degli Angeli alle Croci.

120. Andrea Bregno, ex altare maggiore (prospetto anteriore), particolare, Roma, chiesa di Santa Maria del Popolo.

121. Maestro di Pio II, Lunetta con l'Ostensione del capo di sant'Andrea, Città del Vaticano, Sacre Grotte di San Pietro.





122. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, Maiori, chiesa di Santa Maria delle Grazie.



123-124. Scultore meridionale, Frammenti di un'ancona eucaristica, Cassano Irpino, "Casa Vecchia".



125. Scultore meridionale, Tabernacolo eucaristico, Montecorice, chiesa di San Giovanni Battista.





126. Tommaso Malvito, Altare Recco, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.



127. Tommaso Malvito e bottega, mostra di portale composta con frammenti provenienti dall'Altare Miroballo, Castellammare di Stabia, chiesa di San Francesco a Quisisana. Già, Castellammare di Stabia, chiesa di San Francesco in Piazza Municipio.





128. Tommaso Malvito e bottega, Altare del Santissimo Crocifisso con l'inclusione di frammenti provenienti dall'Altare Miroballo, Castellammare di Stabia, chiesa di San Francesco a Quisisana. Già Castellammare di Stabia, chiesa di San Francesco.



129-130. Tommaso Malvito e bottega, Angeli oranti, frammenti dell'Altare Miroballo, Castellammare di Stabia, chiesa di San Francesco a Quisisana, Cappella del Santissimo Crocifisso. Già Castellammare di Stabia, chiesa di San Francesco.

131. Tommaso Malvito e bottega, Annunciazione, paliotto dell'Altare Miroballo, Castellammare di Stabia, chiesa di San Francesco a Quisisana, Cappella del Santissimo Crocifisso. Già Castellammare di Stabia, chiesa di San Francesco.



132. Tommaso Malvito e bottega, Tabernacolo col Corpo e Sangue di Cristo, frammento dell'Altare Miroballo, Castellammare di Stabia, ex-convento di San Francesco a Quisisana. Già Castellammare di Stabia, chiesa di San Francesco in Piazza Municipio.

133. Tommaso Malvito, Altare Recco, particolare, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.





134. Tommaso Malvito e bottega, Annunciazione (particolare), paliotto dell'Altare Miroballo, Castellammare di Stabia, chiesa di San Francesco a Quisisana, Cappella del Santissimo Crocifisso. Già Castellammare di Stabia, chiesa di San Francesco.

135. Tommaso Malvito, Monumento funebre di Antonio d'Alessandro e Maddalena Riccio, Napoli, chiesa di Santa Maria di Monteoliveto.

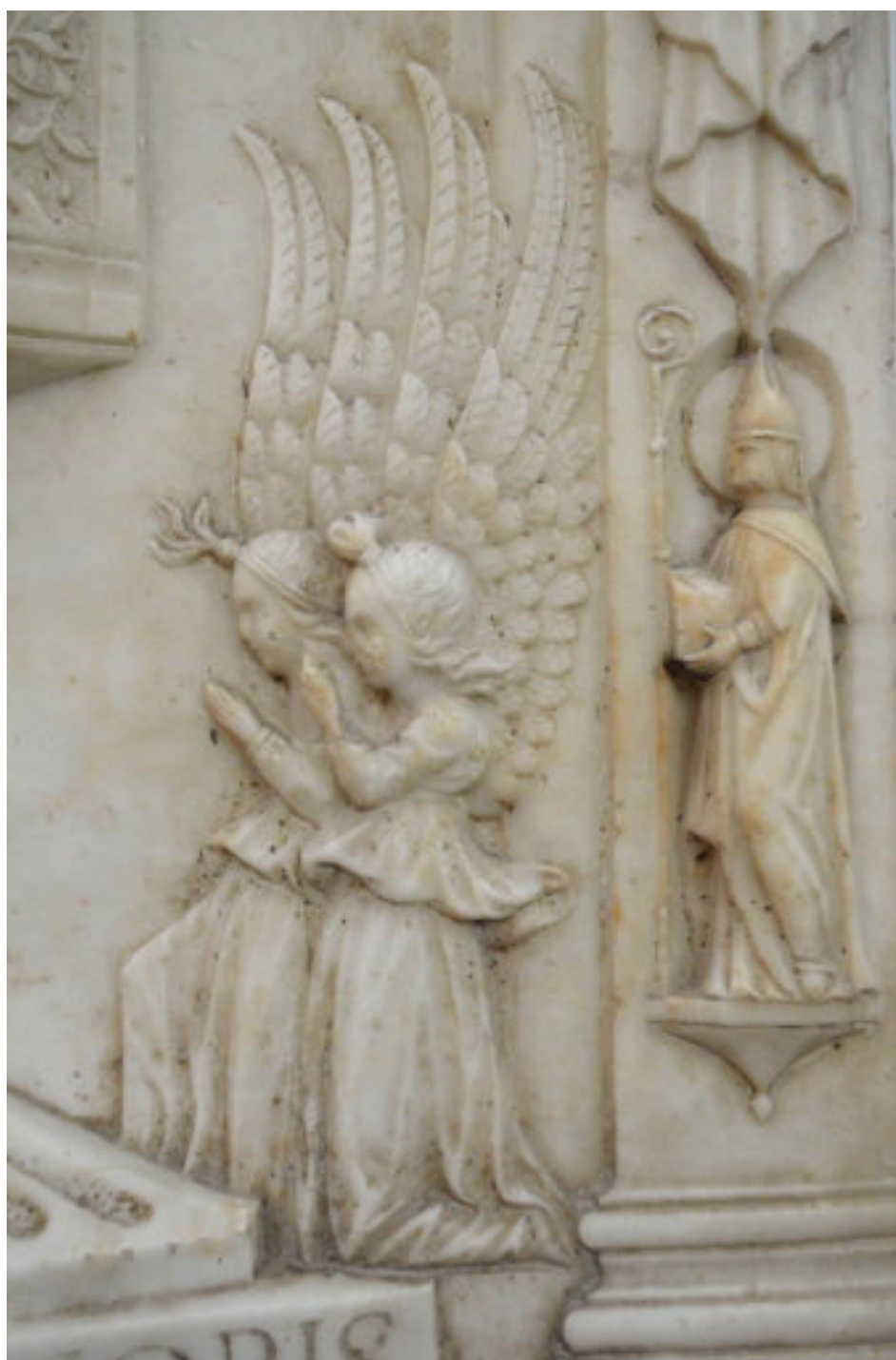


136. Giovan Tommaso Malvito, Angeli oranti, Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, Cappella de Cuncto.



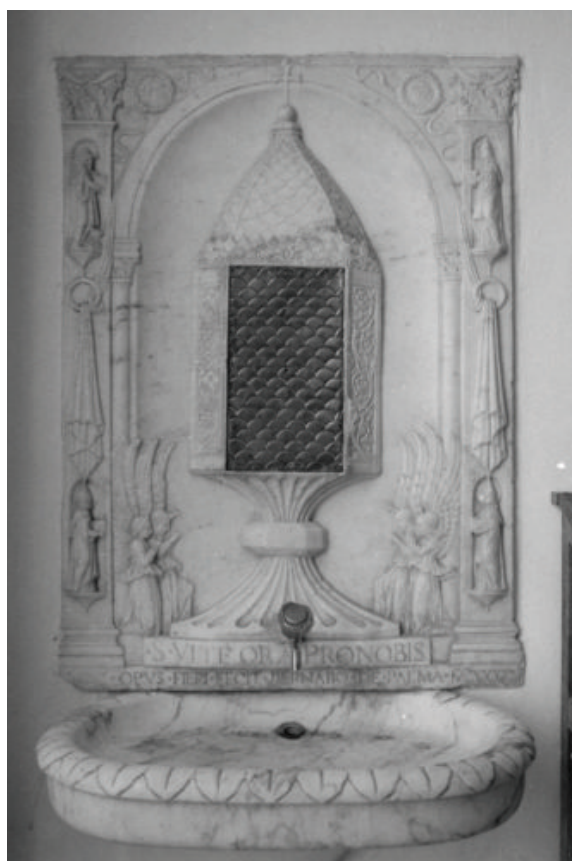
137. Scultore napoletano, Tabernacolo-reliquiario di san Vito, Positano, chiesa di Santa Maria Assunta.





138. Scultore napoletano, tabernacolo-reliquiario di san Vito, particolare, Positano, chiesa di Santa Maria Assunta.





139. Scultori napoletani, Lavabo da sagrestia, Positano, chiesa di Santa Maria Assunta. Fotografia del 1993.

140. Scultore napoletano, Vasca di lavabo, Positano, chiesa di Santa Maria Assunta.



141. Scultori lucani, Mostra di portale e lunetta con l'ostensione della Veronica, Teggiano, cattedrale di Santa Maria Maggiore.



142. Scultore lucano, Lunetta con l'ostensione della Veronica, Teggiano, cattedrale di Santa Maria Maggiore.



143. Francesco da Sicignano, Mostra di portale, particolare, Ottati, chiesa di San Biagio.





144. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Torella dei Lombardi, chiesa di Santa Maria del Popolo.



145. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Torella dei Lombardi, chiesa di Santa Maria del Popolo.



146. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Torella dei Lombardi, chiesa di Santa Maria del Popolo.





147. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Salerno, Museo Diocesano "San Matteo". Già Salerno, chiesa della Santissima Annunziata.



148. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Salerno, Museo Diocesano "San Matteo". Già Salerno, chiesa della Santissima Annunziata.



149. Scultore napoletano seguace di Andrea Ferrucci, Tabernacolo eucaristico, Conca dei Marini, chiesa di Santa Rosa.



150. Scultore napoletano seguace di Andrea Ferrucci, Tabernacolo eucaristico, particolare, Conca dei Marini, chiesa di Santa Rosa.

151. Scultore napoletano seguace di Andrea Ferrucci, Tabernacolo eucaristico, particolare, Conca dei Marini, chiesa di Santa Rosa.





152. Andrea Ferrucci, Tabernacolo eucaristico, particolare, Collezione privata.



153. Scultore napoletano seguace di Andrea Ferrucci, Tabernacolo eucaristico, particolare, Conca dei Marini, chiesa di Santa Rosa.



154. Scultore napoletano, Lavabo da sagrestia, Torre Annunziata, chiesa della Santissima Annunziata.





155-156. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico (adattato a lavabo da sagrestia), particolari, Torre Annunziata, chiesa della Santissima Annunziata.





157-158. Scultori napoletani, Tabernacolo eucaristico (adattato a lavabo da sagrestia), integrazioni, Torre Annunziata, chiesa della Santissima Annunziata.



159. Scultore meridionale, Ancona eucaristica, Sessa Aurunca, Museo Diocesano. Già Sessa Aurunca, chiesa dei Santi Marco ed Onofrio.



160. Scultore meridionale, Ancona eucaristica, Sessa Aurunca, Museo Diocesano. Già Sessa Aurunca, chiesa dei Santi Marco ed Onofrio. *Ricostruzione a cura dell'autrice.*



161. Teggiano, chiesa di San Martino, campanile.

162. Scultore lucano, Lunetta e peduccio di tabernacolo eucaristico, Teggiano, chiesa di San Martino, campanile.





163. Scultore lucano, tabernacolo eucaristico, Teggiano, chiesa della Santissima Pietà.

164. Scultore lucano, tabernacolo eucaristico, particolare, Teggiano, chiesa della Santissima Pietà.



165. Scultore napoletano, Timpano con colomba dello Spirito Santo, Sant'Agnello, chiesa di San Giuseppe.

166. Maestranze napoletane, Acquasantiera, Sant'Agnello, chiesa di San Giuseppe.



167. Scultore spagnolo (?), Ancona eucaristica, Nola, Museo Diocesano.





168. Scultore spagnolo (?), Ancona eucaristica, particolare, Nola, Museo Diocesano.



169. Scultore spagnolo (?), Ancona eucaristica, particolare, Nola, Museo Diocesano.



170-171. Andrea Sansovino, Altare Corbinelli, particolari, Firenze, chiesa di Santo Spirito.





172. Scultore toscano, Tabernacolo eucaristico, Aversa, chiesa di Santo Spirito.



173. Scultore toscano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Aversa, chiesa di Santo Spirito.

174. Silvio Cosini, Monumento funebre di Antonio Strozzi, particolare, Firenze, chiesa di Santa Maria Novella.



175. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Napoli, chiesa dell'Immacolata Concezione di Suor Orsola Benincasa.





176. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Napoli, chiesa dell'Immacolata Concezione di Suor Orsola Benincasa.



177. Giovanni Donadio, detto il Mormando, particolare del portale, Napoli, chiesa di Santa Maria della Stella delle Paparelle.

178. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Capua, chiesa dei Santi Rufo e Carponio.

179. Giovanni Donadio, detto il Mormando, finestra del primo ordine della facciata principale, Napoli, Palazzo di Capua – Marigliano.



180. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Sessa Aurunca, cattedrale dei Santi Pietro e Paolo.





181. Cesare Quaranta, Sanguine di Cristo entro nicchia, Napoli, chiesa di Santa Restituta.



182. Cesare Quaranta, San Giovanni Evangelista entro nicchia, Napoli, cattedrale di Santa Maria Assunta.



183. Cesare Quaranta, San Matteo entro nicchia, Napoli, cattedrale di Santa Maria Assunta.



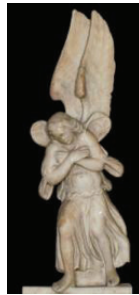


184. Cesare Quaranta e maestranze napoletane, Altare degli Illustrissimi, Napoli, cattedrale di Santa Maria Assunta.

185. Cesare Quaranta, Altare degli Illustrissimi, particolare, Napoli, cattedrale di Santa Maria Assunta.

---

Assunzione della Vergine (affresco)



San Luca

San Giovanni  
Battista

San  
Marco

---

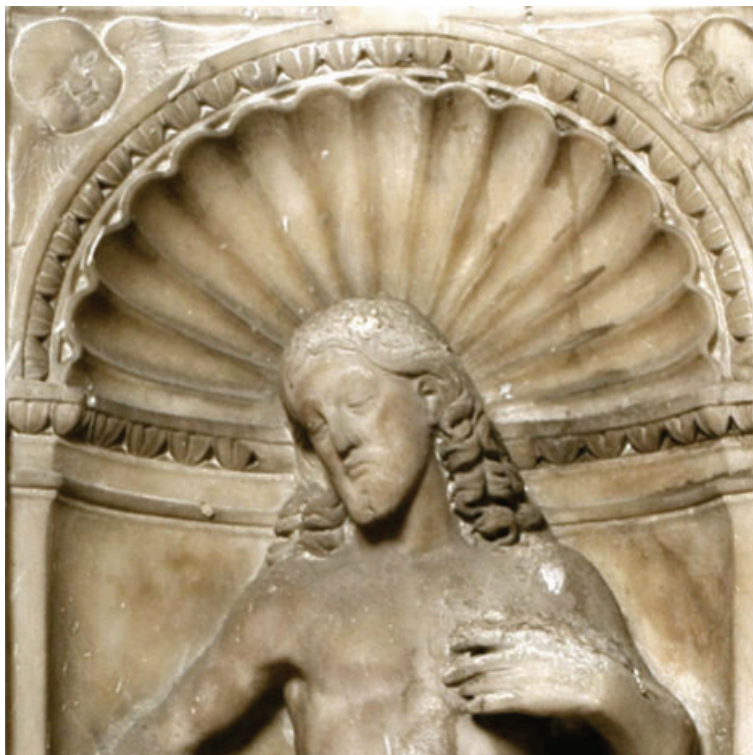
186. Cappella Barrile eretta nella navata settentrionale della Cattedrale di Napoli, così come doveva apparire prima del 1741.  
*Ricostruzione a cura dell'autrice.*



187. Cesare Quaranta, Timpano con busto di Cristo Redentore e cherubini, Napoli, chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli. Già Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.

188. Cesare Quaranta, Timpano con busto di Cristo Redentore e cherubini, particolare, Napoli, chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli. Già Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.





189. Cesare Quaranta, Sangue di Cristo entro nicchia, particolare, Napoli, chiesa di Santa Restituta.

190. Cesare Quaranta, Timpano con busto di Cristo Redentore e cherubini, particolare, Napoli, chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli. Già Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.



191. Cesare Quaranta, Edicola con Madonna, Bambino e donatore, Belvedere Marittimo, chiesa di Santa Maria del Popolo.



192. Cesare Quaranta, Tabernacolo eucaristico, Sant'Agata dei Goti, cattedrale di Santa Maria Assunta.





193. Napoli, chiesa di Santa Maria della Mercede a Chiaia, Altare delle Anime purganti.



194. Cesare Quaranta, Tabernacolo eucaristico, Napoli, chiesa di Santa Maria della Mercede a Chiaia.



195. Veduta del presbiterio con l'altare maggiore, Ravello, chiesa di Santa Maria a Gradillo. Fotografia del 1950 c.



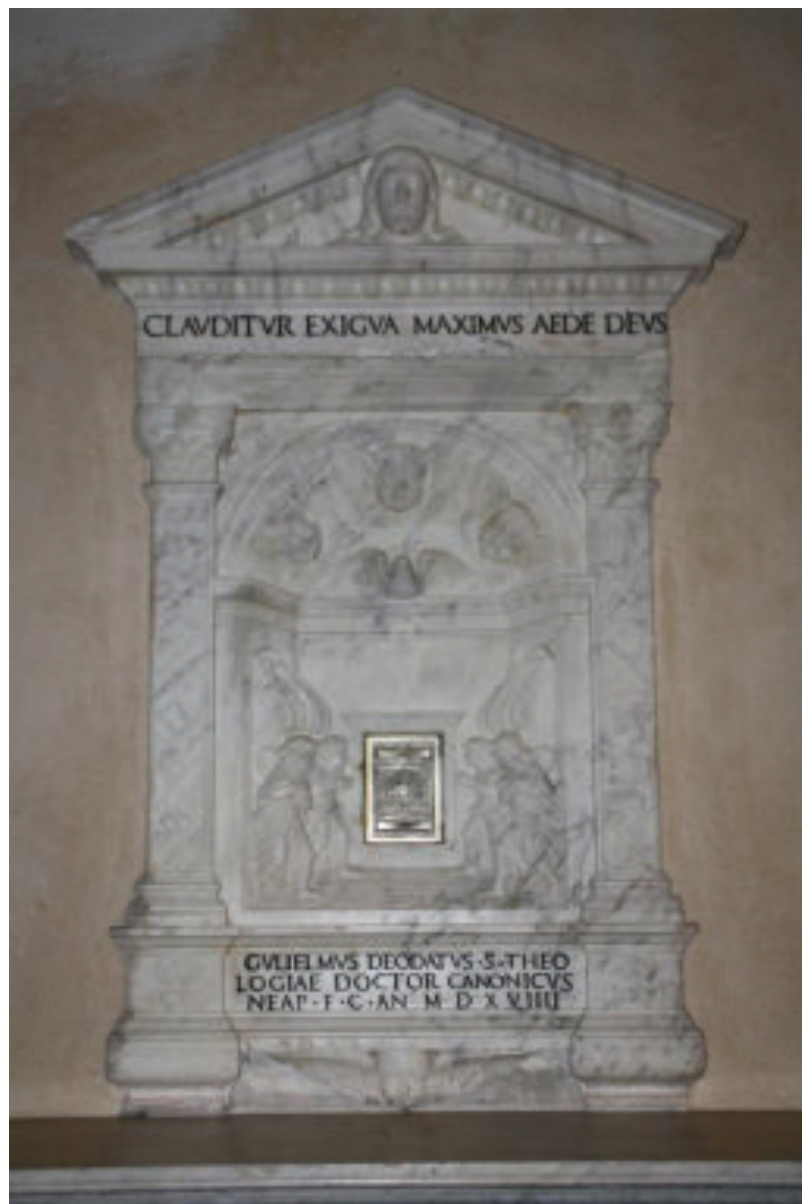


196. Cesare Quaranta, Tabernacolo eucaristico, particolare della lunetta, Sant'Agata dei Goti, cattedrale di Santa Maria Assunta.

197. Cesare Quaranta, Lunetta con Padre Eterno benedicente e cherubini, Ravello, Museo dell'Opera del Duomo. Già Ravello, chiesa di Santa Maria a Gradillo.



198. Cesare Quaranta, Tabernacolo eucaristico, Ravello, chiesa di Santa Chiara.



199. Cesare Quaranta, Tabernacolo eucaristico, Maratea, chiesa di San Biagio.





200-201. Cesare Quaranta, Tabernacolo eucaristico, particolare, Maratea, chiesa di San Biagio.



202. Cesare Quaranta, Tabernacolo eucaristico, particolare, Sant'Agata dei Goti, cattedrale di Santa Maria Assunta.



203. Cesare Quaranta, Tabernacolo eucaristico, particolare, Napoli, chiesa di Santa Maria della Mercede a Chiaia.



204. Cesare Quaranta, Tabernacolo eucaristico, particolare, Ravello, chiesa di Santa Chiara.



205. Cesare Quaranta, Tabernacolo eucaristico, particolare, Maratea, chiesa di San Biagio.





206. Scultore napoletano, Lavabo da sagrestia, Piano di Sorrento, chiesa di Santa Maria di Galatea.



207. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico (adattato a lavabo da sagrestia), Piano di Sorrento, chiesa di Santa Maria di Galatea.



208. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, Capua, Museo Campano.





209. Scultori napoletani, Monumento funebre del vescovo Giorgio Manzoli, Aversa, cattedrale di San Paolo.



210. Scultore napoletano, Ancona eucaristica integrata nel monumento funebre del vescovo Giorgio Manzoli, Aversa, cattedrale di San Paolo.



211. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Eboli, chiesa di San Francesco.





212-213. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolari, Eboli, chiesa di San Francesco.



214. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Postiglione, chiesa di San Giorgio.



215. Girolamo Santacroce, Ancona di Sant'Aniello, Napoli, chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli.

216. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Postiglione, chiesa di San Giorgio.

217. Scultore meridionale, Tabernacolo eucaristico, Gravina di Puglia, Museo Pomarici Santamari.





218. Bottega di Andrea Ferrucci, Tabernacolo eucaristico, Castellammare di Stabia, concattedrale di Santa Maria Assunta e San Catello.



219. Bottega di Andrea Ferrucci (Romolo Balsimelli?), Cappella Carafa di Santa Severina, particolare del sottarco destro con il segno zodiacale della Vergine, Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.



220. Bottega di Andrea Ferrucci, Ancona della Madonna bruna, particolare con la Sibilla frigia, Napoli, chiesa di Santa Maria del Carmine Maggiore.



221. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Vico Equense, frazione di Pacognano, chiesa della Natività della Beata Vergine Maria.





222. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Vico Equense, frazione di Pacognano, chiesa della Natività della Beata Vergine Maria. *Ricostruzione a cura dell'autrice.*



223. Maestranze napoletane, Lavabo da sagrestia, Cava dei Tirreni, chiesa della Santissima Annunziata.



224. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico (adattato a lavabo da sagrestia), Cava dei Tirreni, chiesa della Santissima Annunziata.





225. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico (adattato a lavabo da sagrestia), particolare, Cava dei Tirreni, Santissima Annunziata.



226. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Ogliastro Cilento, frazione di Eredita, chiesa di San Giovanni Battista.



227. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Ogliastro Cilento, frazione di Eredita, chiesa di San Giovanni Battista.





228. Scultore siciliano, Ancona eucaristica, Santa Maria Capua Vetere, chiesa di Santa Maria Maggiore.



229. Scultore siciliano, Ancona eucaristica, particolare, Santa Maria Capua Vetere, chiesa di Santa Maria Maggiore.





230. Scultore siciliano, Ancona eucaristica, particolare, Santa Maria Capua Vetere, chiesa di Santa Maria Maggiore.





231-232. Scultore napoletano, Lunetta con Padre Eterno benedicente e cherubini, e particolare, Minori, chiesa di Santa Trofimenà.



233. Alessandro Marchese, Tabernacolo eucaristico adattato ad ancona, Barletta, cattedrale di Santa Maria Maggiore.





234-235. Alessandro Marchese, Tabernacolo eucaristico adattato ad ancona, particolare Barletta, cattedrale di Santa Maria Maggiore.



236. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, Sorrento, cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo.



237. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, particolare, Sorrento, cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo.



238. Scultore napoletano, Monumento funebre di Santo Vitaliano, particolare, Napoli, Santa Maria la Nova.





239-241. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, particolari, Sorrento, cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo.





242. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, Serre, chiesa di San Martino Vescovo.



243. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, particolare, Serre, chiesa di San Martino Vescovo.



244. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, particolare, Serre, chiesa di San Martino Vescovo.

245. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, particolare, Pietro Sarrelli, Serre, chiesa di San Martino Vescovo.





246. Scultore lucano, Leggio, Teggiano, chiesa di San Francesco.



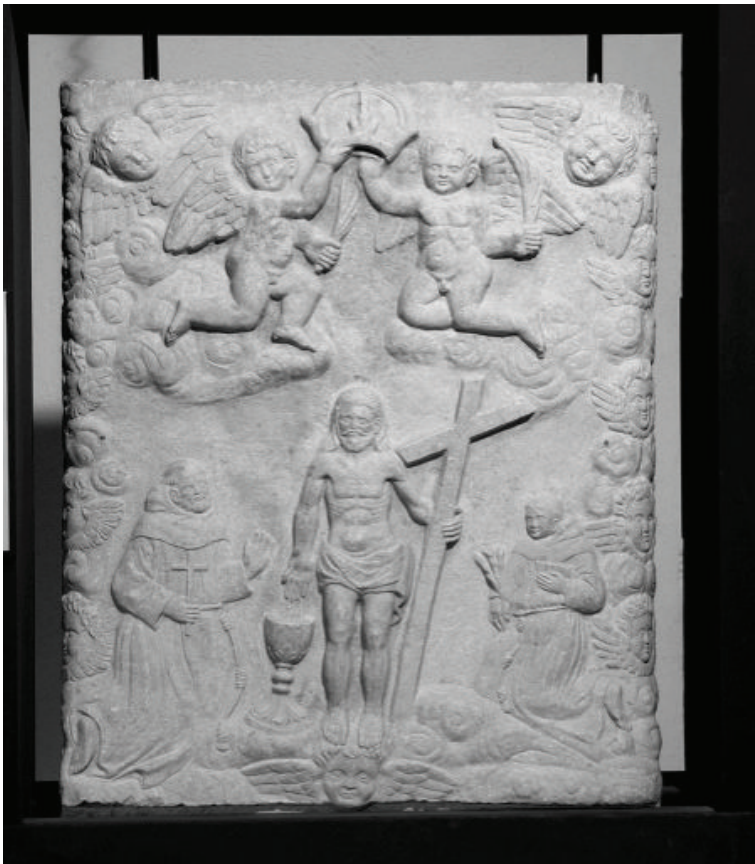
247. Scultore lucano, Leggio, Teggiano, chiesa di San Francesco.



248. Scultore lucano, Lunetta col Padre Eterno benedicente, particolare del leggio, Teggiano, chiesa di San Francesco.

249. Scultore lucano, Lunetta col Cristo risorto, particolare del leggio, Teggiano, chiesa di San Francesco.





250. Scultore lucano, Ancona eucaristica, pannello centrale, prospetto anteriore (Sangue di Cristo tra i santi Francesco e Antonio da Padova), Teggiano, chiesa di San Francesco.



251. Scultore lucano, Ancona eucaristica, prospetto posteriore (Sepolcro di Cristo vegliato dai soldati), pannello centrale, Teggiano, chiesa di San Francesco.





252. Scultore lucano, Ancona eucaristica, pannelli laterali, prospetto anteriore (Angeli oranti), Teggiano, chiesa di San Francesco.



253. Scultore lucano, Ancona eucaristica, pannelli laterali, prospetto anteriore (Cristo appare alle pie donne; Noli me tangere), Teggiano, chiesa di San Francesco.



254. Ricostruzione grafica dell'ancona eucaristica opistografa della chiesa di San Francesco a Teggiano.  
*Disegni di Marco Ambrogi.*



255. Scultore lucano, Tabernacolo eucaristico, Teggiano, Museo Diocesano. Già Teggiano, chiesa di San Francesco.





256-257. Scultore lucano, tabernacolo eucaristico, Teggiano, chiesa di San Michele Arcangelo. Già Teggiano, Cappella di San Nicola de Carranis.



258. Mugnano, chiesa di San Biagio, Altare maggiore (tergo).



259. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Mugnano, chiesa di San Biagio.





260. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Mugnano, chiesa di San Biagio.



261. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, Nusco, cattedrale di Sant'Amato.



262-263. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolari, Nusco, cattedrale di Sant'Amato.





264. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico reimpiegato come lavabo da sagrestia, particolare, Piano di Sorrento, chiesa di Santa Maria di Galatea.

265. Scultore napoletano, Tabernacolo eucaristico, particolare, Nusco, cattedrale di Sant'Amato.



266. Mercogliano, abbazia di Montevergine, Cappella del Santissimo Sacramento.



267. Scultore napoletano, Altare eucaristico opistografo (prospetto anteriore), Mercogliano, abbazia di Montevergine.





268-269. Scultore napoletano, Altare eucaristico opistografo (prospetto posteriore), Mercogliano, abbazia di Montevergine.



270-271. Scultore napoletano, Altare eucaristico opistografo (prospetto posteriore), particolari, Mercogliano, abbazia di Montevergine.



272-273. Scultore napoletano, Stemmi Di Capua-Orsini-Zurlo, Mercogliano, Museo dell'abbazia di Montevergine.





274. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, Ercolano, chiesa di Santa Maria di Pugliano.



275. Scultore napoletano, Ancona della Resurrezione, Ercolano, chiesa di Santa Maria di Pugliano.



276. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, Cava dei Tirreni, chiesa di San Nicola di Bari in Dupino .





277. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, Cava dei Tirreni, chiesa di San Nicola di Bari in Dupino .



278. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, particolare, Cava dei Tirreni, chiesa di San Nicola di Bari in Dupino .



279. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, particolare, Cava dei Tirreni, chiesa di San Pietro a Siepi.



280. Scultore napoletano e Ambrogio della Monica, Ancona eucaristica ed Evangelisti, Cava dei Tirreni, chiesa di San Pietro a Siepi.

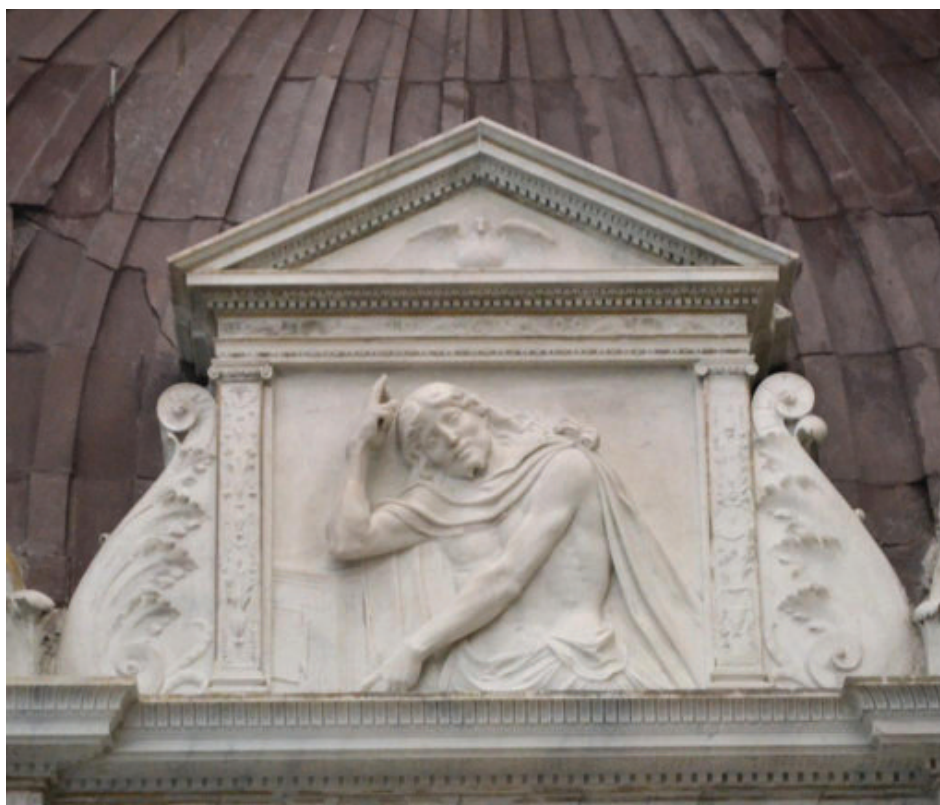




281. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, Cava dei Tirreni, chiesa di San Pietro a Siepi.



282. Bartolomeo Ordóñez e Diego de Silóe, Altare dell'Adorazione dei Magi, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico



283. Bartolomeo Ordóñez e Diego de Silóe, Altare dell'Adorazione dei Magi, particolare, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico

284. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, particolare, Cava dei Tirreni, chiesa di San Pietro a Siepi.





285. Giovan Giacomo da Brescia, Monumento funebre di Giovan Battista del Doce, particolare, Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore.

286. Scultore napoletano, Ancona eucaristica, particolare, Cava dei Tirreni, chiesa di San Pietro a Siepi.



287-288. Ambrogio della Monica, Evangelisti, Cava dei Tirreni, chiesa di San Pietro a Siepi.



289. Ambrogio della Monica, San Matteo Evangelista, particolare del basamento con la *Conversione di san Paolo*, Cava dei Tirreni, chiesa di San Pietro a Siepi.

290. Ambrogio della Monica, San Giovanni Evangelista, particolare del basamento con la *Consegna delle chiavi a san Pietro*, Cava dei Tirreni, chiesa di San Pietro a Siepi.





291. Polvica di Chiaiano, chiesa di San Nicola di Bari, Altare dell'Immacolata Concezione.



292. Bottega di Annibale Caccavello, Tabernacolo eucaristico, Polvica di Chiaiano, chiesa di San Nicola di Bari.



293. Bottega di Annibale Caccavello e Giova Domenico d'Auria, Tabernacolo eucaristico adattato a lavabo da sagrestia, Morano Calabro, Chiesa Matrice.





294. Bottega di Annibale Caccavello, Tabernacolo eucaristico, particolare, Polvica di Chiaiano, chiesa di San Nicola di Bari.

295. Annibale Caccavello, Lavabo da sagrestia con *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.



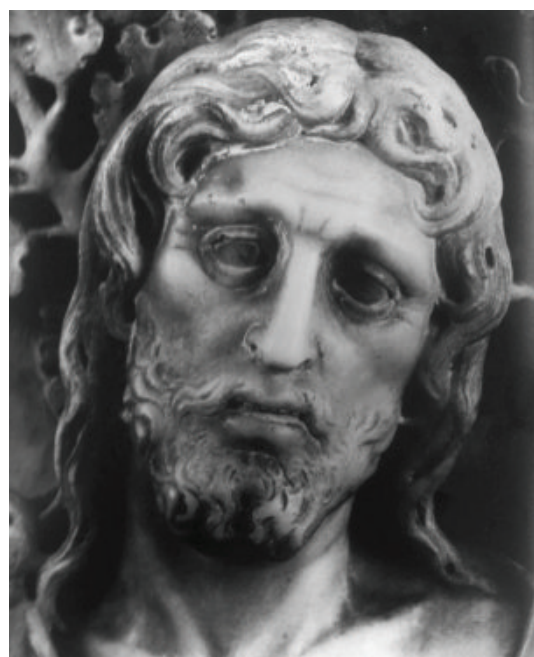
296. Bottega di Annibale Caccavello, Tabernacolo eucaristico, particolare, Polvica di Chiaiano, chiesa di San Nicola di Bari.

297. Annibale Caccavello e Giovan Domenico d'Auria, Altare dell'Assunzione della Vergine, particolare, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Di Somma.





298. Bottega di Annibale Caccavello, Ancona eucaristica, Miano, chiesa di Santa Maria Assunta.



299-300. Bottega di Annibale Caccavello, Ancona eucaristica, particolari, Miano, chiesa di Santa Maria Assunta.

301. Annibale Caccavello, Lavabo da sagrestia con *San Giovanni nei pressi del fiume Giordano*, particolare, Napoli, chiesa di Santa Restituta.





302. Collaboratore di Annibale Caccavello, Ancona eucaristica, Quadrelle, chiesa della Santissima Annunziata.



303. Scultore della cerchia di Annibale Caccavello, Ancona eucaristica, Cava dei Tirreni, chiesa di San Michele Arcangelo.



304. Collaboratore di Annibale Caccavello, Ancona eucaristica, particolare della formella a sinistra con *Abramo incontra Melchisedech*, Quadrelle, chiesa della Santissima Annunziata.

305. Scultore della cerchia di Annibale Caccavello, Ancona eucaristica, particolare della formella a sinistra con *Abramo incontra Melchisedech*, Cava dei Tirreni, chiesa di San Michele Arcangelo.

306. Collaboratore di Annibale Caccavello, Ancona eucaristica, particolare della formella a sinistra con *La caduta della manna*, Quadrelle, chiesa della Santissima Annunziata.

307. Scultore della cerchia di Annibale Caccavello, Ancona eucaristica, particolare della formella a sinistra con *La caduta della manna*, Cava dei Tirreni, chiesa di San Michele Arcangelo.





308. Collaboratore di Annibale Caccavello, Ancona eucaristica, particolare della formella a destra con *Elia e l'angelo*, Quadrelle, chiesa della Santissima Annunziata.

309. Scultore della cerchia di Annibale Caccavello, Ancona eucaristica, particolare della formella a destra con *Elia e l'angelo*, Cava dei Tirreni, chiesa di San Michele Arcangelo.

310. Collaboratore di Annibale Caccavello, Ancona eucaristica, particolare della formella a destra con *Il sacrificio di Isacco*, Quadrelle, chiesa della Santissima Annunziata.

311. Scultore della cerchia di Annibale Caccavello, Ancona eucaristica, particolare della formella a destra con *Il sacrificio di Isacco*, Cava dei Tirreni, chiesa di San Michele Arcangelo.



312. Annibale Caccavello, San Giovanni Battista, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.

313. Giovanni Antonio Tenerello (?), Sant'Agostino, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.

314. Annibale Caccavello, Altare (con interventi settecenteschi), Napoli, chiesa di Santa Sofia a Carbonara. Già Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.



315. Bartolo di Petina, Tabernacolo, Petina, chiesa di San Nicola di Bari.





316. Bartolo di Petina, Tabernacolo-reliquiario, Buccino, chiesa della Santissima Annunziata.



317-318. Bartolo di Petina, Tabernacolo-reliquiario, particolari, Buccino, chiesa della Santissima Annunziata.





319-320. Bartolo di Petina, Tabernacolo-reliquiario, particolari, Buccino, chiesa della Santissima Annunziata.



321. Tabernacolo eucaristico. Diocesi di Teggiano-Policastro.

322. Tabernacolo eucaristico. Diocesi di Teano-Calvi.

323. Tabernacolo eucaristico. Diocesi di Capua.